



IRGILIO
POETA, AR
TISTA Y PEN
SADOR | A. M.
Guillemín | Biblio
teca de Cultura
Clásica | Editorial
Paidós | Bs. As.

Virgilio vivió en una encrucijada histórica: en su época moría la vieja Roma republicana y nacía el Imperio. Desde esa altura, que era culminación, pero también comienzo de decadencia, podía otear hacia el pasado, recoger con mano piadosa los ecos de una larga tradición que remontaba hasta Homero en Grecia, y hasta Livio Andrónico en Roma. Pero los tiempos nuevos llevaban en sí la semilla de un largo futuro sobre la cual el poeta ejercería una amplia y duradera influencia: "padre de Occidente", lo llamó con justa razón Haecker, y lo es, así como es tan actual por su apasionamiento romántico y el noble y mesurado patetismo que nutre la sustancia vital de sus inmortales personajes.

En este libro, producto de larga fatiga y amoroso estudio, la autora no nos enfrenta con la ardua erudición sino con algo mucho más importante: el contacto directo con los mejores momentos del alma virgiliana, que escruta con devoción desde los primeros ejercicios literarios hasta la plasmación definitiva del último y más logrado poema, la *Encida*.

La obra de Guillemín tiene su lugar en todas las bibliotecas: el especialista volverá a recorrer, guiado por fina mano, trozos leídos tantas veces, que le entregarán un sabor nuevo; el estudiante y el lector atento, deseosos de penetrar en el secreto virgiliano, podrán fijar su mirada errante en esos puntos cardinales desde los cuales todo se vuelve comprensible y adquiere su sentido.

EDUARDO J. PRIETO

A. M. GUILLEMIN
VIRGILIO
POETA, ARTISTA
Y PENSADOR

Biblioteca de Cultura
Clásica, Editorial Paidós
Buenos Aires, Argentina

Biblioteca de Cultura Clásica

dirigida por
Ramón Alcalde
y
Eduardo J. Prieto

1
G. S. Kirk
Los poemas de Homero

2
R. Bloch
Los prodigios en la antigüedad clásica

3
J. Carcopino
Las etapas del imperialismo romano

4
A. M. Guillemin
Virgilio. Poeta, artista y pensador

5
P.-M. Schuhl
Platón y el arte de su tiempo

6
L. Casson
Los antiguos marinos

7
V. Ehrenberg
El pueblo de Aristófanes

8
A. W. Pickard-Cambridge
El teatro de Diónisos en Atenas

9
M. Bieber
Historia del teatro grecorromano

Virgilio
Poeta, artista
y pensador

Versión castellana
de
Eduardo J. Prieto
Ex profesor de la Universidad de Buenos Aires
y de la Universidad del Litoral

Índice

Introducción 9

Primera Parte

Bajo el hechizo alejandrino

- I *El contorno de las Bucólicas* 17
- II *Reflejos de Alejandría* 31
- III *El artista romano* 48
- IV *El libro del círculo* 62

Segunda Parte

Bajo el signo de Hesíodo

- V *El ascenso a la gloria* 85
- VI *En la encrucijada* 97
- VII *El anti-Lucrecio de Virgilio* 109
- VIII *Iustissima Tellus* 130
- IX *En torno de la morada rústica* 145
- X *El arte en las Geórgicas* 161

Tercera Parte

En la estela de Homero

- XI *El subsuelo de la Eneida* 177
- XII *La Eneida, epopeya del destino* 195
- XIII *La Eneida, epopeya de Roma* 208
- XIV *La tentación* 228
- XV *La liberación* 252
- XVI *La guerra* 270
- XVII *El arte en la Eneida* 289

Bibliografía 304

Introducción

Es imposible abordar hoy a Virgilio con un enfoque exclusivamente literario. Si consagramos un estudio a uno cualquiera de nuestros escritores, queremos saber no sólo lo que escribió, sino también, ante todo, cómo era el medio en el cual se despertó su inteligencia, qué recibió de él, qué le dio, en qué coincidió con sus contemporáneos y en qué medida liberó su pensamiento y escapó al conformismo de éstos.

Merece Virgilio el mismo tratamiento tanto y aun más que cualquier otro; en primer lugar, porque es uno de los maestros del pensamiento universal y sería irrespetuoso no tratarlo como tal; luego, porque su ambiente nos es mucho menos familiar que el de nuestros contemporáneos y a veces sus intenciones se nos escapan por falta de un conocimiento suficiente de la civilización de su época y también de toda la herencia de tradiciones legendarias, esa cultura del pasado tan íntimamente mezclada con la del presente que era casi imposible saber dónde comenzaba una y terminaba otra.

Los estudios virgilianos, activamente impulsados desde hace más de un siglo, no han cesado de aportarnos revelación tras revelación. Querría que este volumen se enriqueciera con todo el trabajo hecho por

los extranjeros sobre un poeta que no ha dejado indiferente a ningún país, pero mucho más aún con los estudios siempre sustanciales y significativos que Francia le consagró sin cesar, con una erudición que casi siempre toma visos de devoción. Este sueño se parece mucho a una quimera, pues desde la antigüedad, desde la muerte de Virgilio, podemos decir, la literatura virgiliana no cesó de ampliar sus fronteras, se ha vuelto un mundo, una vasta Babilonia en la cual se hablan todas las lenguas y que la actividad de una vida de hombre no alcanza a recorrer.

Hubo entonces que sacrificar mucho y reducir las ambiciones. He aquí los puntos a los que he tratado de atenerme.

He buscado, ante todo, sorprender los progresos del arte y del pensamiento de Virgilio. A decir verdad, no nos dejó confidencias como Horacio, su amigo, como los poetas elegíacos. Pero las modulaciones de su flexible talento son bastante visibles como para que una mirada atenta pueda sorprenderlas. Y aunque no se confiesa, al menos no recurre nunca a un disimulo obstinado. Es lo que es, sin velos; para captarlo basta fijar la mirada con bastante paciencia.

Además, en su obra, en todas sus obras, existen pasajes líricos, y el lirismo, quiéralo o no, entrega siempre el sonido del alma. Sólo existe con la condición de que brote de las profundidades de la vida, haya bebido y traiga al aire libre, es decir, a los ojos del lector, la sustancia de ésta, coloreada del reflejo de su fuente. Los pasajes líricos serán, pues, los mejores indicadores para orientarnos en nuestras exploraciones a través del pensamiento del poeta.

En cuanto a su vida, puede que el lector se asombre de no encontrarla encabezando este volumen y debo darle cuenta de las razones que me persuadieron de no ubicarla ahí. La primera es que sobre este tema no podría sino repetir a mis antecesores: lo que ya

se dijo es inútil repetirlo. La segunda es que el método adoptado en este trabajo me llevó a mezclar íntimamente al estudio de las obras la información verdaderamente fundada que poseemos sobre la existencia de Virgilio. Aparecerá pues esta información en su momento, en las páginas que siguen. En cuanto a los demás datos, que se refieren a la infancia del poeta, sus hábitos de adolescente y de hombre maduro, ciertas particularidades de las cuales tenemos muy escasa seguridad, se los encontrará fácilmente en todas las obras clásicas que se ocupan de Virgilio. Lo que refieren es a veces extremadamente dudoso. Era habitual que los biógrafos antiguos completaran la pobreza de su información valiéndose de invenciones a menudo inspiradas en el contenido mismo de las obras del escritor. Así nacieron las leyendas que constituyen el elemento más importante de las vidas de Esquilo, Eurípides, Plauto, Terencio, Lucrecio, Juvenal, etcétera, y que una crítica más inteligente ha descartado desde hace mucho tiempo. Virgilio no se mantuvo por cierto indemne de estas fantasías, y se me excusará no haberles atribuido importancia.¹

1. Para facilitar al lector la comprensión de las páginas siguientes reúno aquí los hechos y fechas a los cuales podrá tener necesidad de referirse: Virgilio nació en Andes, en el territorio mantuano o sus inmediaciones, de una familia de campesinos, en 70 a. C. Estudió en las escuelas de Cremona, Milán, Roma, donde habría seguido los cursos del filósofo epicúreo Sirón. Aquí se ubica el incidente de la confiscación de los bienes. Compuso las *Bucólicas* entre los años 43 y 40-39; las *Geórgicas*, cuyo primer libro se remonta a los años 39-37; leyó la obra entera a Augusto y la publicó en 29; una segunda edición apareció entre 20 y 19. Desde 29 a 19, año de su muerte, Virgilio escribió la *Eneida*. Murió en Bríndisi en 19, de vuelta de un viaje a Grecia, que no es el mismo para el cual Horacio le expresa sus buenos deseos en *Odas*, I, 3. Juzgando que la *Eneida* era aún una obra imperfecta, ordenó quemarla. Pero Augusto se opuso y confió la edición a dos amigos del poeta, L. Vario y Ploicio Tucca.

Mi segundo objetivo ha sido el de reubicar a Virgilio en el medio en que vivió y mostrarlo imbuido de una prodigiosa riqueza de conocimientos que representa toda la cultura de su tiempo y cuya amplitud parece acrecentarse con cada descubrimiento nuevo de la erudición. En el momento mismo en que escribo estas líneas aparece un estudio de los más curiosos que nos lo muestra en posesión de la aritmética abstrusa de los números pitagóricos y modelando sobre esta estructura rígida las más encantadoras volutas de sus *Bucólicas*.² No le escapó nada de lo que interesaba a sus contemporáneos, sea en la historia, en el arte, la ciencia, la filosofía, los conocimientos religiosos, las tendencias políticas o las de la civilización. Y a su vez no se lo podría conocer sino investigando en qué medio hunde sus raíces cada una de las secciones de su obra. Hay que atender, sobre todo, a no descuidar las partes que parecen oscuras y chocantes. Casi todas tienen su secreto y lo celan. Pero cuando se llega a forzar su silencio, los esfuerzos dispensados reciben una magnífica retribución y fluyen oleadas de claridad sobre lo que antes sólo eran tinieblas.

En la curiosa juntura de oscuras leyendas que el poeta utiliza sin cesar y de las interpretaciones modernas que reciben de su espíritu, más esclarecido, de su sensibilidad, más delicada, he creído poder leer y hacer leer al lector algunas páginas de la historia de la civilización y, en particular, hacerle percibir la gran diferencia que separa el dominio griego del dominio latino. Ahí es donde debemos sorprender la originalidad, tan a menudo desconocida, de los romanos, a la cual ciertos espíritus más abiertos, menos encerrados en ideas preconcebidas, han comenzado a

2. Paul Maury, *Le secret de Virgile et l'architecture des Bucoliques*, Lettres d'humanité, t. III, 1944, pág. 71 y sigs.

hacer justicia desde no hace más de una veintena de años.

Estos esfuerzos me llevaron, en muchos puntos, a conclusiones que quizá sorprenderán al lector. Tuve que aportar pruebas al respecto. Lo hice con el deseo de no desalentar su atención con el exceso de citas y referencias, cuidando no obstante de presentarle los motivos que me condujeron a tales conclusiones; en ellas mi imaginación no tuvo otro papel que el de desentrañar los textos y hacer brotar la luz.

¡Ojalá lo haya logrado!

Primera Parte

Bajo el hechizo alejandrino

I

El contorno de las Bucólicas

El cuadro en el cual se expandió y desarrolló la vida literaria latina tiene cierto parecido con los salones franceses de los siglos XVII y XVIII. Círculos de letrados, de aficionados ricos y poderosos, mecenas *avant la lettre*, pues Mecenas, el amigo de Augusto, no hará sino recoger la sucesión de esos antecesores, agrupaban en torno de sí a los escritores, los animaban y, en general, les aseguraban los recursos que la organización de la sociedad no permitía entonces obtener de la producción intelectual. El despertar del genio latino debió mucho a Enio, Pacuvio, Lucilio, Plauto y Terencio, pero mucho más aún a quienes los acogieron y sostuvieron, es decir, a los hombres más graves y más altamente colocados de la política; Escipión Emiliano, vencedor de Cartago y de Numancia, dio el ejemplo; no encontró mejor empleo de los ocios que siguieron a sus triunfos, que abrir su casa a los escritores griegos y latinos, promover a la vez al historiador Polibio, al filósofo Panecio y al poeta cómico Terencio. La aristocracia romana, tan prendada de la gloria militar, tuvo el mérito de percibir que existían otras y de discernir las promesas de los jóvenes talentos que acogía.

Después de la muerte del Africano, en 129 a. C., los círculos literarios se sucedieron, se multiplicaron unos

tras otros, se pasaron la antorcha de la cultura. La situación no había cambiado en la época de las guerras civiles. Pese a las ruinas y catástrofes, en una época de la historia en que podríamos muy bien creer que los pensamientos habían tomado un curso muy distinto, cenáculos más o menos numerosos salvaban del naufragio universal el gusto de la cultura y el respeto por el genio literario. A esta noble perseverancia debemos la existencia de Virgilio, es en tal medio donde su genio despertó y creció; conservó tan hondamente su huella, reflejó tan exactamente sus rasgos y recibió de él una dirección tan caracterizada, que resulta imposible conocerlo sin informarse sobre quiénes fueron sus protectores y a veces también los inspiradores de sus comienzos.

El nombre de estos primeros mecenas indica que fue en la pequeña patria de Virgilio, la región cisalpina del Mantuano, donde se anudaron entre ellos y el poeta estas brillantes relaciones. Las *Vidas* de Virgilio nos dicen que era sólo un pequeño campesino, cuya familia poseía el dominio de Andes, cerca de Mantua; dudan acerca de la profesión de su padre, pero no sobre la humildad de su condición. Polión, por el contrario, era en 41 a. C. gobernador de la Cisalpina, y Varo lo sucedió en 40. Mídase la distancia social que los separaba. Es la misma que colocaba a Escipión Emiliano, el vencedor de Cartago, tan por encima de Terencio, el liberto africano. Pero aunque Terencio haya vivido en la intimidad de la familia de los Escipiones, no existe en sus escritos, y verosíblemente no existía en sus relaciones de sociedad con esta noble familia, ninguna traza de la amistad simple, de la igualdad perfecta, del respeto recíproco que se hallan impresos en muchos pasajes de las *Eglogas*. Sobre las tierras mismas que lo habían visto jugar de niño en los caminos surcados y en los patios de las casas rústicas, Virgilio había conquistado su

lugar entre los políticos que desempeñaban entonces las funciones más importantes del Estado.

No es que las *Bucólicas* hayan sido escritas con seguridad lejos de Roma; todo lo contrario, en la época en que las compuso Virgilio había emigrado probablemente a la capital. Pero Mantua, donde los gobernadores habían conocido al principio al joven poeta, no se hallaba lejos de él ni en el tiempo ni en el espacio. Las *Églogas* han conservado de ella un no sé qué de gracia provincial, un verdadero gusto de terruño. Los nombres que se entrelazan a sus versos evocan la historia de esta región, tan dramática en esta época; en ellos se perfilan los horizontes de la Cisalpina, están impregnados de la melancolía de los crepúsculos cisalpinos y exhalan el perfume de amistades nacidas en Cisalpina.

Esta primera aparición del genio de Virgilio es de un encanto incomparable. El poeta es ya, sin engreimiento ni servilismo, amigo de los poderosos de la época. Pero conserva una mentalidad rústica cuyo sabor se mantiene sensible en el refinamiento artificial de los primeros poemas, de donde emanan sus gustos, sus cultos, las sensaciones y los amores de su infancia y de su juventud. La ruta es larga desde la casita de Andes a la intimidad de los gobernadores de provincia. Virgilio tiene veintiocho años y ya la ha recorrido en circunstancias que sólo podemos imaginar y que, en conjunto, tienen un aire de cuento de hadas.

Las *Vidas* nos informan de que hizo sus estudios en Cremona, en Milán y luego en Roma. No es el comienzo habitual de carrera para un pequeño campesino y nos gustaría saber qué influencias actuaron en el origen de este destino. Para ayudarnos a adivinarlo poseemos el “diario” del amigo íntimo del poeta, Horacio, cuya historia presenta curiosas armonías con la de Virgilio. Tampoco él era de cuna

afortunada. Los pasos de su ascensión están explicados en el libro de las *Sátiras*.¹ Nos dice que su padre, simple liberto, había tenido la inteligencia y el desinterés de sacrificarlo todo para asegurarle la ventaja de una cultura superior y le hizo frecuentar las mismas escuelas a las que asistían los hijos de los senadores. Este relato, pleno de sabor y de gracia, nos lleva a representarnos una buena suerte análoga en el caso de Virgilio; nos muestra, por lo menos, que en aquellos tiempos, como hoy, las esferas de la inteligencia no estaban cerradas para quienes se veían llevados hacia ellas por dones del espíritu y de la voluntad. El relato de Horacio continúa, y vemos que entonces el rol protagónico lo tuvo Virgilio. Con su amigo Vario tomó la iniciativa de presentar el joven poeta a Mecenas, gesto que constituyó la fortuna definitiva de Horacio. ¿Quién le hizo el mismo servicio a Virgilio? Lo ignoramos, pero nos es fácil transportar la escena e imaginar que algún amigo de Virgilio anudó entre él y Polión la amistad que Virgilio, a su vez, anudó entre Mecenas y Horacio.

Franqueado este primer paso, no tardó seguramente Virgilio en prestar oídos al llamado de la poesía. Las *Bucólicas* muestran, en efecto, que posee un talento no sólo seguro de sí mismo, en plena posesión de su técnica, sino tan brillante y tan cumplido que es ya el de un gran poeta, tan grande como Catulo, que era entonces la honra de la poesía romana. Las *Bucólicas* no eran, no podían ser obra de principiante, sino que con seguridad fueron precedidas por ensayos, y en épocas anteriores se atribuía al poeta toda una colección de obritas, algunas de ellas encantadoras: *El Mosquito*, *La Garza*, *La Mesonera*, *El Almodrote*, *Priapeas*, *Catálepton*. Pero la crítica se las ha ido quitando una a una. No sabemos si, pese a ella,

1. I, 6, 65 y sigs.

algunas le pertenecen. Al leerlas podemos no obstante hacernos una idea de lo que hubieran podido ser los comienzos de un Virgilio en el umbral de su carrera.

En estas primeras obras, que la posteridad no nos ha transmitido, pero que la lógica de los acontecimientos reclama, es donde debemos buscar el secreto del rápido ascenso del poeta hacia la gloria. Polión, Varo, Galo, eran conocedores y aun profesionales, ya que también cultivaban la poesía. Adivinaron las promesas que encerraba en sí este joven, le hicieron lugar en su sociedad, sin envidia, sin altanería, calculando sólo gozar de su genio y honrar con él a Roma. Se conformaban así a la tradición de los círculos de los Escipiones, de los Lelios, de los Cátulos. Y también manifestaban un respeto por la grandeza intelectual, que siguió siendo herencia de la nobleza romana y que se testimonia en forma excelente en una anécdota casi simbólica: un pariente del dictador Julio César, de nombre César Estrabón, visitaba a menudo en Roma la asociación que llevaba el título de "Colegio de los poetas", y se complacía en departir allí con el dramaturgo Accio, uno de los más ilustres del primer período literario de Roma. Cuando él entraba, era habitual que Accio no se levantara de su silla para homenajear a este hombre cuyo hermano, sin embargo, había obtenido la victoria de Vercelli junto con Mario.

Ya desde esta época Virgilio muestra el mismo orgullo, ese orgullo que Horacio no abandonó nunca frente a Mecenas, pese a la amistad profunda que sentía por él. Ante sus protectores conserva la más grande libertad de espíritu. Las fasces de Polión no lo intimidan, y tampoco la elevada dignidad de Alfeno Varo. Como el Júpiter de Homero, rehúsa o concede: rehúsa a Alfeno Varo loar sus hechos de armas y sus victorias y le envía para resarcirlo la égloga VI, en la cual Sileno canta el nacimiento del mundo; respondiendo al pedido de Polión, le concede una imi-

tación de Teócrito: es el idilio de *Las magas*. Al mismo tiempo sus versos se inspiran en las vidas, alegrías y penas comunes. Visto de lejos, este círculo literario produce el efecto de una pequeña comunidad en la cual los acontecimientos de cada uno interesan a todos los miembros. También aquí Horacio nos ayuda a comprender esta intimidad con el cuadro que traza del círculo de Mecenas: “Ninguna casa —responde a un interlocutor que lo criticaba— se halla más exenta de malicia y es más enemiga de los defectos que tú mencionas; allí yo no me siento incómodo porque otro sea más rico o más sabio que yo; cada uno ocupa su lugar”.² Esta descripción de un medio de literatos y hombres de Estado donde estaría ausente toda forma de malevolencia y celos parece llegar directamente del país de Utopía o de un cuento de hadas. Es evidente que debemos excluir esta perfecta concordia y pureza de intenciones. Pero subsiste el hecho —pues aunque Horacio haya embellecido, no ha inventado— de que allí reinaba esa cortesía y esa amenidad de relaciones de las cuales nos dan una idea los prólogos de los diálogos de Cicerón, y que eran patrimonio de la sociedad romana.

Pese a las sombrías amenazas de los acontecimientos políticos, esos hombres, de tan grande figuración en ellos, conservaban su sangre fría. A la hora en que estaba decidiéndose el porvenir, en que cada uno corría los más grandes riesgos, cuando esperanzas casi desmesuradas equilibraban apenas la perspectiva de temibles peligros, si había algún respiro, si algún ocio permitía un instante de olvido, se relajaban para gustar la fantasía de los cantos amebeos. Esta serenidad suponía, pues, un dominio de sí mismo que permitía a cada uno ofrendar a los suyos, como madame de Sévigné, la flor de su espíritu.

2. *Sátiras*, I, 9, 49 y sigs.

Este grupo es el de los poderosos. Pero en las *Bucólicas*, junto a los nombres de Polión, de Varo, de Galo, figuran muchos otros que han inquietado sobremanera a los comentaristas. ¿Quiénes son todos esos griegos que parecen estar allí como en su medio natural, Títiro, Menalcas, Melibeo, Dametas, Mopso, Meris? Ciertos aspectos de su silueta muestran que no vivieron sólo en la imaginación de Virgilio; la biografía del poeta mismo, según veremos, se encarna en varios de ellos. Sabemos por la tradición, por los comentaristas, que tuvo amigos, conocidos, rivales, Quintilio Varo, Emilio Mácer, Furio Bibáculo, Vario Rufo y muchos otros. La crítica no pudo resistir a la tentación de establecer vínculos; la animaba a ello el hábito que tenían los poetas latinos de celebrar bajo nombres griegos a sus amigos, amantes y a todos sus allegados. De ahí a plantear el problema de las “claves” sólo había un paso.³ Se han buscado las claves de Virgilio como se hizo con La Bruyère. La antigüedad había dado el ejemplo; un escolio de las *Bucólicas* nos dice que en el Mopso de la égloga V los contemporáneos reconocían al poeta Emilio Macro. Además el público está acostumbrado a estas curiosidades, y Molière se queja, en el *Impromptu de Versailles*, de la indiscreción con que éste se afana en rastrear los originales de sus personajes, a expensas de su tranquilidad.

Virgilio hubiera tenido sin duda, como Molière, buenas razones para protestar. El desacuerdo entre las identificaciones que se han propuesto bastaría para mostrarlo. Se quiso establecer el principio de que cada seudónimo correspondía a un único personaje real. Pero este punto de partida lleva directamente a no reconocer ya a Virgilio en el Títiro de

3. Véase en particular L. Hermann, *Les masques et les visages dans les “Bucoliques” de Virgile*.

la égloga I, pese a que en este caso la verosimilitud equivale a la certeza. En realidad, en la égloga I Virgilio se llama Títiro, y en la égloga IX, que es inseparable de ésta y forma con ella un mismo drama, se llama Menalcas. La poesía se adapta mucho mejor a esta fluctuación que a las identificaciones rígidas imaginadas por los modernos. ¿Es posible siquiera imaginar que la inspiración tan fantástica de Virgilio, especialmente en las *Bucólicas*, se ciña a hablar un lenguaje cifrado y, en el curso de sus vuelos, recuerde las convenciones establecidas con su lector?

La realidad es muy distinta. Se ha dicho que las *Bucólicas* eran “el diario del círculo”; reflejaban los acontecimientos menudos de éste, reproducían la vida del cenáculo que fue su cuna. Nos enteramos por ellas no sólo de las inquietudes que, en ciertos momentos, acosaron al poeta mismo, sino también de que Polión tuvo un hijo, que va a celebrar su triunfo, que el idilio de *Las magas* de Teócrito le agrada, que querría leerlo en una hermosa transcripción latina. Sabemos por ellas que Galo está perdidamente enamorado y que Licoris lo burló brutalmente huyendo de él, que los poetas Bavio y Mevio irritaron los nervios de Virgilio, y muchas otras cosas más. Recordemos la *Guirlande de Julie* y el *Sonnet à la princesse Uranie sur sa fièvre*. En Catulo una broma pesada, el robo de una servilleta a su poseedor,⁴ sirve de ocasión a delicadas expresiones de amistad por parte del poeta. Así ocurría en las églogas, y un pasaje cuyo verdadero alcance nos escapa, nos parecería más encantador si supiéramos lo que hay debajo. El poeta no podía decidirse en esos instantes a recargar su verso con un nombre propio latino, pero se le ofrecía el griego, con su prestigio literario, la música de su lengua, el extrañamiento que ofrecía a la ima-

4. Poema 12.

ginación, y con ese juego de disfraces en el cual, en muchas épocas, se complacieron los salones.

Sin embargo, bajo los seudónimos que disimulaban a medias o del todo la identidad de los héroes de las églogas, eran personajes reales quienes ocupaban a su turno la escena. Desempeñaban en ella su papel, a veces imponente, como el de Polión, cuando Virgilio compromete a las Musas a hacerse dignas de cantar a un cónsul, y a veces secundario. Pero por más menudo que sea el acontecimiento que lo ocasiona, el poema de circunstancias tiene un despliegue que lo señala como un mensaje a la posteridad. Tal es el privilegio del verdadero poeta. Polión tiene un hijo, un hijo al cual no está reservado ningún porvenir, pues morirá en la cuna.⁵ Pero cuando Virgilio felicita al cónsul por este nacimiento, el niño se aureola de una luz tal que durante muchos siglos se creyó reconocer en ella el resplandor de la venida del Mesías. El poeta reunió en torno de su cuna todas las esperanzas que elevaban en ese momento a la tierra, agotada por los sufrimientos y el oprobio de las guerras civiles, hacia la fe en el renacimiento de la felicidad. En la égloga V dos pastores cantan al héroe de la pastoral, a su protector Dafnis, primero a Dafnis muerto, al cual llora la naturaleza, luego a Dafnis resucitado, asociado con el culto de los dioses, transformado en genio de la vida agrícola; ese poema rústico de pastores ociosos termina con el intercambio de pequeños regalos entre los artistas, tiene la gracia y la trivialidad de uno de los sucesos habituales de la vida pastoril; no obstante, los cantos de los pastores están henchidos de una afluencia de savia primaveral, se cargan de alusiones transparentes que retrotraen la imaginación del lector hacia las desdichas pasadas, y

5. Véase J. Carcopino, *Virgile et le mystère de la IV^e églogue*.

en las cuales se ha podido leer un recuerdo de la apoteosis de César.

El conjunto de estos diez poemas forma una escena en que se proyectan y se fusionan vistas de la campaña, reflejos cósmicos del universo, recuerdos de la historia, tristezas y alegrías humanas, y donde los acontecimientos privados, que no pueden faltar porque constituyen la razón de ser de la colección, se amplifican para no quedar en desproporción con el resto. También los personajes, al perder su individualidad, se vuelven tipos: el seco Tí tiro, el triste Melibeo, el celoso Menalcas, el conmovedor Meris; Galo mismo, aunque no lo disimule ningún seudónimo, ya no es Galo, sino un pastor de Arcadia traicionado por el amor, perturbado por la traición, al cual la naturaleza entera se preocupa de consolar y reconducir a la razón.

Para darse cuenta del aporte personal de Virgilio en esta poesía, que a pesar de ser la primera muestra a un poeta en posesión de la experiencia de su arte y de la madurez de su pensamiento, es necesario dar una ojeada a lo que había sido antes de él la poesía pastoral.

La poesía pastoral se compone de dos elementos: un elemento dramático y otro musical. El elemento dramático es de origen literario, pues el canto se encuadra en un pequeño sainete que lo anuncia, lo introduce y define sus condiciones. El canto es, por el contrario, de origen pastoral; emana de la vida misma de los pastores, de los ocios que les permitía el ganado ocupado en pastar y de los instintos artísticos, naturales de algunas razas. Esos instintos no han desaparecido hoy; en ciertos países de pastoreo, en Suiza por ejemplo, todavía se puede oír la voz de los pastores que combinan sus melodías y llenan de ecos los valles circundantes. Los viajeros dicen que lo mismo ocurre en la Sicilia actual.

Sicilia, de la cual tantas cosas nobles recibió Grecia, donde se mezclaban de una manera tan exquisita el positivismo de los pueblos latinos y el idealismo de la raza helena, fue una de las dos patrias de la pastoral. Su segunda cuna fue Grecia, la Arcadia, y Virgilio alude a menudo en sus églogas a estas dos patrias; invoca a las Musas de Sicilia, *Sicelides Musae*, en el comienzo de la cuarta; en la décima, la ninfa Aretusa recibe sus adioses a un género al cual él no volverá. Y en muchos pasajes los pastores de Arcadia son mencionados como los pastores cantores por excelencia.

La pastoral siciliana tenía un héroe protector que era Dafnis, celebrado por Virgilio en la égloga V. Su historia era un mito mal conocido, emanado de sueños de zagales sicilianos y cuyas versiones han variado mucho. Dafnis, como el Hipólito de Eurípides, había resistido a las seducciones de Venus y la diosa se había vengado de ello. Ninguna fuente indica claramente la causa de su muerte. Resucitó enseguida y se ubicó entre los dioses en una gloria de apoteosis. Ese pequeño relato, desprovisto de complejidad y rebuscamiento, se parece a los de los demás héroes agrícolas: como los dioses de la vegetación, esos héroes se recogen en la muerte durante la estación invernal y reaparecen a la luz con la primera savia de la primavera. Dafnis ocupa un gran lugar en la pastoral siciliana: los pastores le cantan en los cantos amebeos y a veces llevan su nombre.

La otra escuela pastoral, en la Grecia continental, parece más antigua. Es allí donde se erigía el Liceo, la “Montaña de los lobos”, donde vagaba el dios Pan, el primer músico que haya sacado sonidos del caramillo; fue allí donde Hermes nació de la Atlántida Maya, sobre las laderas del Cileno. Lo que Dafnis era para Sicilia, Pan lo fue para este rincón de tierra, humilde cantón, cuya sola gloria fue la de haber en-

gendrado la pastoral y haberle dado todos sus elementos, actores, decorado, escenario. La palabra “arcádico” hasta es sinónimo de “pastoral” y todos los accidentes de la región, montañas, bosques y ríos, simbolizan a su vez esta poesía campestre.

Doscientos años antes del nacimiento de Virgilio, la pastoral había llegado a su más alto grado de perfección por obra del poeta siciliano Teócrito, que acabó en Egipto su carrera y su vida. Con él, cambió completamente de carácter. Canto de campesino siguió siendo, al menos en apariencia. Pero los campesinos del idilio alejandrino ya no cantaban en él para sí mismos y sus pares; pensaban sobre todo en el placer de los habitantes de las ciudades. Estas habían crecido, se habían poblado y extendido. Alejandría, sede de los Ptolomeos, era la más vasta y mejor construida de toda la antigüedad. El confort, la higiene y la belleza reinaban en ella. Estos hombres saciados de urbanismo se hallaban, sin embargo, atormentados por la nostalgia de la campaña, y la vida rústica llegó a constituir para ellos un ideal enfermizo que hubo que realizar —como ocurrió en el Trianón, en medio del solemne parque de Versalles— sin privarlos de los goces a los que estaban habituados. Para satisfacerlos, los poetas imaginaron una vida campesina de simplicidad, quietud, mediocridad satisfecha, en la cual los verdaderos campesinos no hubieran podido reconocerse. Comprendida así, la pastoral tiene una modalidad muy caracterizada, en la cual resuenan, por momentos, notas falsas.

La regla del género exigía que los rústicos, maestros de la flauta rústica, fueran artistas delicados; debían conocer todos los secretos del arte más difícil, más alejado de ellos y más ajeno a sus capacidades: el sutil alejandrinismo. A la hora temible del mediodía, cuando merodea el dios Pan, debían proferir en la selva estrofas bien medidas, bien equilibradas, tales

como las que elaboraría el más hábil de los poetas. Era la convención. Y por cierto no era cosa simple.

Virgilio parece haberse sentido atraído, en todas las circunstancias, por la dificultad de la tarea. Estudiando el trasfondo de sus poemas, se percibe que siempre luchaba con una materia que burlaba sus designios y cuyo trato requería astucia. La *Eneida*, sobre todo, nos dará prueba de ello. Este horror hacia todo lo que es fácil, trivial, lo que Calímaco llama “el poema cíclico”, es decir accesible a todos, es herencia de la ciudad de los Ptolomeos. Cuando sus pastores comienzan a cantar, está convenido de antemano que sólo se oirán cantos en los cuales la brevedad producirá a la vez el equilibrio de la medida y la concentración del pensamiento, dos cualidades que por su cultura aquéllos son poco capaces de poseer. Y sin embargo deben mantener el carácter de verdaderos pastores, no sólo por su caramillo, su cayado y sus ovejas, sino también por su lengua, sus preocupaciones, sus intereses: la pastoral es, pues, la mezcla de un arte idealizado, muy alejado de la naturaleza, y de un realismo a veces muy osado. Y por ello es esencialmente alejandrina, ya que la fórmula del alejandrismo asocia la gracia del pensamiento con el realismo de las representaciones.

No se debe retroceder ante las consecuencias que se ofrecen aquí a nuestro sentido lógico: la pastoral es un género falso. Falso no porque nos choque como una invención ofensiva, sino a la manera de un cuadro que se elabora en el ojo del pintor, pero cuyo modelo la naturaleza no ofreció nunca a nuestros propios ojos; falso a la manera de ciertos matices de los que gustan las modas cansadas de lo franco: azules que son casi verdes, rosas que tienen reflejos de amarillo o de violeta, rojos que tienden al azul o el negro, que la industria bautiza sucesivamente con nombres inesperados. El placer suscitado por estos

equívocos pertenece en general a una época hastiada, que ha agotado todas las alegrías ofrecidas por la naturaleza, una época tardía, de esas para las cuales el siglo XIX imaginó el epíteto de “decadente”. Es cierto que el alejandrinismo presentó este carácter, hasta le legó su nombre, que sirve a menudo para designar el falso gusto, el mal gusto, y con esto se lo injuria inmerecidamente, pues tuvo sus días felices, sus obras maestras. Aunque no hubiera producido sino a Calímaco, Teócrito, y algunos epigramas exquisitos de la *Antología*, merecería un puesto de honor en la historia del espíritu humano. Pero careció de las dos notas distintivas de las grandes literaturas: el favor del pueblo y la producción de obras magistrales. Mucho aprendió por cierto Virgilio en la escuela del alejandrinismo; fue uno de sus alumnos más devotos e inteligentes. Pero luego de agotar el conocimiento de sus recursos, la superó. Las páginas que siguen nos harán asistir a este progreso.

II

Reflejos de Alejandría

En la época de Virgilio, la literatura latina aún buscaba su orientación. Hacia la época de Cicerón se había dividido en dos corrientes antagónicas que alimentaban querellas a menudo muy agudas, representada una por Lucrecio, nacido hacia 98 y muerto hacia 55 a. C., y la otra por Catulo, que vivió de 85 a 54 a. C. El papel de Virgilio consistió en reunir las en una sola y dar de esa manera su sesgo definitivo a la poesía romana.

El poema de Lucrecio, *De rerum natura*, está consagrado a la exposición del sistema materialista y determinista de Epicuro: el mundo se organiza por las solas fuerzas inmanentes a la materia; el alma, material como el cuerpo, mortal como él, escapa mediante esta mortalidad a los tormentos de los Infiernos, amenaza que pesaba sobre ella. Estas dos tesis se desarrollan en espléndidas imágenes, en tiradas apasionadas. Lucrecio es, ciertamente, uno de los más grandes poetas, quizás el más grande, del mundo greco-latino. Pero es, al mismo tiempo, un escritor rudo y desmañado, que desbordaba por la fuerza y la amplitud de su genio los cuadros de una literatura aún en períodos de formación casi escolar, a la búsqueda de su lengua, de sus medios de expresión, ingenua y torpe.

La característica de esta época arcaica es una prolijidad testimoniada por los textos de leyes y las obras literarias, y de la cual ofrece precisamente Lucrecio el ejemplo más manifiesto; obtiene de ella, porque es un gran artista, efectos espléndidos, pero más bien la sufre que la busca. Su contemporáneo Cicerón, por el contrario, hizo de tal prolijidad un procedimiento de arte; la equilibra, la ordena mediante el ritmo, la organiza en frase musical. Desde hace un tiempo se ha puesto de moda reprochar a Cicerón su locuacidad; los antiguos, más justos, admiraban su abundancia, la famosa *copia* característica de su estilo. La *copia* es de origen oratorio, pues el estilo apretado y conciso lleva directamente al orador al desafecto del público, que quiere tener el tiempo necesario para captar las ideas que ve desfilar y poder assimilarlas. Y cuando se presenta con la levedad y la armonía del estilo cicero-niano, se vuelve procedimiento de arte.

Lucrecio no conoció esta perfección de la frase, y sin embargo también buscó en la amplitud el efecto artístico. Pero, menos hábil que Cicerón, no supo escalar las proposiciones según su valor, estrechar en el período, en un solo todo, las que concurrían al desarrollo de la idea; buscó sobre todo la abundancia en el volumen de los elementos, tomando de la lengua antigua, que imprime a su estilo una nota singularmente arcaica, palabras que el uso había abreviado, reemplazando términos simples por perífrasis, utilizando vínculos lógicos embarazosos, que horrorizarán a la poesía posterior. Pero, pese a estas torpezas, ¡cuánta grandeza, vigor y pasión! La poesía latina no volverá a mostrar nunca tal vuelo lírico, acentos tan emocionantes, súplicas tan conmovedoras.

Este arte, que prometía ser tan grande, requería pues muchos retoques. No los hubo; Lucrecio terminó su estirpe y quedó sin heredero. Estamos reducidos a imaginar lo que hubiera podido ser la poesía

si se hubiera sometido a la escuela de la prosa de Cicerón.

Durante este tiempo, el círculo de Catulo agrupaba a una cohorte de jóvenes prendados, como lo están habitualmente, de la novedad y la revolución. Tomaban de Alejandría su santo y seña. Irritaban los nervios de Cicerón, que los llamaba desdeñosamente *cantores Euphorionis*, “machacones de Euforión”, motejándolos así con el nombre del más oscuro y mediocre poeta de la época helenística. Se hacía mucho ruido en torno de este cenáculo, mientras Lucrecio realizaba su obra en la soledad y el silencio. Se designaba a sus miembros con el título de “innovadores”, y ello en dos lenguas: en griego eran los *neóteroi*, en latín los *noui poetae*.

La simpatía de sus tendencias condujo a Virgilio hacia éstos, y fue entonces un discípulo de los alejandrinos. Entre esta escuela y la que habría fundado Lucrecio si hubiera tenido una posteridad, había una total diferencia. La poesía de Lucrecio era joven, brotaba propiamente del suelo romano. Los alejandrinos continuaban una tradición muy larga, la de los griegos, gastada y agotada en la época de Alejandro. El arte en ese momento cambió de patria. Atenas, vencida, conservó por cierto su prestigio intelectual, pero esta vida de la cultura separada de toda vida política vegetó en una semioscuridad. La brillante corte de los Ptolomeos ambicionó recoger su sucesión, los reyes se mostraron magníficos para asegurársela y fundaron la biblioteca de Alejandría, su Museo, y llamaron y mantuvieron allí a todos los sabios del mundo griego. En la vida intensa que se despertó no sólo en torno de los reyes, sino también de las princesas, como Arsinoe y Berenice, se reunieron poetas, verdaderos poetas, y de esa nueva tierra nutricia brotó una rama nueva sobre el viejo árbol de la literatura helénica: la literatura helenística o alejan-

drina. No producto natural de un suelo, sino creación de algunos espíritus notables; creación artificial, premeditada, querida, calculada, y, circunstancia más grave, hecha a la medida de una corte refinada, desconocida por el pueblo y el ignaro.

El legislador de la nueva escuela fue Calímaco. Muchas de sus obras desaparecieron o sólo nos son conocidas por algunos fragmentos descubiertos en las excavaciones que exhumaron y continúan exhumando los papiros egipcios. Hemos conservado sin embargo bastante como para conocer bien su poética, que se reduce a dos principios muy simples, pero de una fecundidad tal que bastaron para traer a luz una escuela que ocupó un buen lugar en la historia de la literatura.

El primero es el de la obra corta. Nadie fue más admirador de Homero que Calímaco, y esta admiración llega hasta el punto de prohibir el acercamiento al poeta como un sacrilegio. Para él, ya pasó el tiempo de las grandes epopeyas; ya no hay, ya no puede haber en su época imitadores de la *Ilíada* y la *Odisea*, porque ningún talento es capaz de elevarse a su altura. En cuanto a los épicos que han recogido su sucesión, Arctino, los poetas de *Las Ciprias*, de *Los Retornos*, de todo lo que se ha llamado el “ciclo”, horror de Calímaco, sólo cabe romper con su mediocre inspiración. En el *Himno a Apolo*,¹ el poeta de Cirene explica su pensamiento sobre este punto en una magnífica imagen, cristalina y delicada, que contiene la definición y el ejemplo de la poesía a la que él aspira: “El curso del río asirio es poderoso, pero arrastra mucha tierra impura, mucho limo en sus ondas. A Deo² sus sacerdotisas no le llevan agua de cualquier

1. Calímaco, *Himnos*, 2, 108 y sigs.

2. Otro nombre de Deméter.

origen, sino la que surge, neta y límpida, de la fuente sagrada, algunas gotas, pureza suprema.”

Esta delicadeza se mantiene apartada de todos los flujos de palabras, de elocuencia, de patetismo, hechos para la masa, a la cual vuelven porque de ella vienen, ese oleaje impuro de trivialidades, de repeticiones, de palabras que perdieron su virginidad en contactos groseros. La poesía no es un río, sólo es una fuente, un arroyuelo que brota en el secreto, para los privilegiados; sólo se descubre a las almas exquisitas y móviles, que saben estremecerse con contactos leves, en una palabra, a raras sensibilidades. El río asirio que reprueba el poeta, ¿no sería, como en una especie de vaticinio, el gran oleaje de pensamientos e imágenes agitado por Lucrecio, que arrastra a la vez el limo de los vínculos prosaicos, los pasajes sin relieve cuando calla la inspiración, y exhala la ranciedad arcaica de una lengua envejecida?

El segundo principio de la retórica de Calímaco sólo nos fue conocido durante mucho tiempo por Virgilio, pero el original traducido por él muy ajustadamente apareció hace poco en las excavaciones de la ciudad de Oxirrinco. Me limitaré a citar la imitación de Virgilio. En la égloga VI,³ responde a Varo que le ha requerido cantar sus hazañas. Se esquiva y se excusa en el gracioso apólogo que toma de Calímaco: “Cuando me disponía a celebrar a los reyes y los combates, el dios del Cinto me tocó la oreja y me advirtió: El pastor —me dijo— debe apacentar a sus ovejas para que engorden, pero debe entonar canciones modestas. No faltarán, Varo, poetas que modulen tus elogios y celebren las tristes guerras. Yo haré oír

3. 3-8; sobre las relaciones de Virgilio con Calímaco, véase J. Hubaux, *Les thèmes bucoliques dans la poésie latine*, pág. 7 y sigs.

ahora una musa agreste en mi caramillo. No sin haber recibido la orden canto así”.

Calímaco dijo: nada largo; Virgilio dice aquí: nada pesado, y nos da por segunda vez el ejemplo al mismo tiempo que el precepto. Estos versos son de una fluida ironía. El poeta recuerda el placer con que los dioses de Homero respiraban el humo de los sacrificios: las víctimas deben ser entonces bien gordas. Pero el verso debe ser delgado, menudo, fino. ¡No confundas, oh cantor divino, los ganados que haces pacer y los poemas que compones! La pesadez fue tan odiosa para Calímaco, que repudió la herencia y renegó la estirpe de un poeta antiguo que en ciertos aspectos se le parecía y había abierto la vía tomada a su vez por él: Antímaco de Colofón, autor de un poema de amor llamado *Lide*: es —dice Calímaco— un escrito espeso y sin sutileza.⁴ Y en cambio, ¡cuán sutil, liviano, breve, aéreo es el talento de un Teócrito, de muchos epigramáticos, de Calímaco mismo!

Catulo y Virgilio se dejaron guiar por sus huellas, y el éxito fue tan grande que merece nuestra plena admiración. Pero notemos desde ya que el alejandrismo latino se apartó del alejandrismo alejandrino en un punto, y que esta separación bastó para diversificar las dos literaturas de una manera esencial. El primero, pese a los preceptos de Calímaco y al encanto mismo de las *Bucólicas*, no pudo escapar del todo a la pesadez romana, que aun en Horacio y en los elegíacos es un poco pedagógica y moralizante, de lo cual resulta no tanto una carga como un lastre. Por este acceso penetraron en la literatura latina el sentido humano, el de los altos valores de la vida, de los cuales no se preocupaba el alejandrismo. Veremos que Virgilio se eleva poco a poco hacia esa cima. Pero es aún prematuro seguirlo por ese lado. Cuando

4. Ed. E. Cahen, pág. 103, n. 1.

escribió las *Bucólicas* —no tenía todavía treinta años— no podía llegar mucho más alto que Catulo, Tibulo, Propercio, muertos todos a esa edad. Ni siquiera igualó la madurez precoz de éstos, ésa que el destino acuerda a los jóvenes cuya existencia debe ser corta. En él, la perfección del arte se anticipó a la existencia del pensamiento. Debemos entonces dirigir al principio nuestras miradas al plano artístico.

La búsqueda de la brevedad tomó entre los alejandrinos todas las formas: persiguieron la de la expresión, la de las obras, la de las manifestaciones del sentimiento; pero lo que sobre todo y obstinadamente acortaron fue la largura material de los poemas. Trajeron así a la existencia formas nuevas, desconocidas para la literatura helénica, en reemplazo de otras más antiguas y voluminosas: el epilio, pequeña epopeya abreviada, y el epigrama, minúsculo poema cuya extensión, muy a menudo, no pasa de dos versos. Calímaco nos ha dejado muchos de éstos últimos que llegan a la perfección. Leamos uno al azar, el epigrama 19, por ejemplo: “¡Un niño de doce años! Su padre Filipo lo depositó aquí en la tumba, Nicoteles, toda su esperanza.” Dos líneas, y todo un drama: sueños desvanecidos, horror de la separación, una morada vacía, una vida rota; ningún patetismo, pero ¡cómo nos llega la emoción!

En ningún poema se disimula mejor el arte. Es fácil imaginar el número de retoques que se requieren para lograr tal resultado; no exige más la fabricación de un instrumento de precisión, ni las pequeñas obras maestras que el miniaturista trae pacientemente a la vida sobre una delgada placa de marfil. En este caso el oficio secundó al esfuerzo, la poesía coleccionó los giros propios para recibir una materia densa sin plegarse bajo el peso. Se ha establecido una convención entre poeta y lector: ciertas palabras, ciertos comienzos de frase son la señal anunciadora de la entrada

en escena de sentimientos esperados. En suma, el alejandrismo se procuró sus temas y sus clisés, que devendrán el fondo común a la bucólica, la lírica y los elegíacos.

Organizada con miras a la perfección en la brevedad, la poesía alejandrina no puede tender a otros efectos. Su alcance se encuentra limitado y ciertos accesos le están prohibidos. Debe alcanzar su objeto de entrada; no tiene espacio para ensayos repetidos. El orador puede volver sobre una frase que no considera satisfactoria y perfeccionarla o corregirla en la frase siguiente. La poesía alejandrina no puede: debe dar la pincelada de un solo golpe. No puede analizar el desarrollo de un sentimiento: necesitaría demasiado espacio. Capta la emoción al pasar y fija un estado momentáneo de ella. En fin, esta emoción misma la traduce más por lo exterior que por lo interior, por gestos y actitudes, más fáciles de anotar brevemente que los estados psicológicos.

El lector quizá se pregunte por qué al referirme a la poesía pastoral de Virgilio insisto sobre un género de poema que nunca fue el suyo, o sea el epigrama. Pero esto sólo es una apariencia. El epigrama aparece por todos lados en las *Bucólicas* y es difícil comprenderlas sin remontar a este elemento esencial.

Casi todas las églogas —exactamente siete sobre diez— se dividen en dos partes. Una introducción, pequeña escena de género, hace conocer el tema, y una conclusión trae el desenlace; a estas partes nos referiremos en el capítulo siguiente; entre ambas se desliza un canto, de ordinario un canto de pastor. De ese canto nos ocuparemos en el presente capítulo. Cada poema contiene entonces una pequeña intriga, la misma siempre, pero con algunas variantes: dos pastores se interpelan, se lanzan un desafío y se organiza un concurso. Se elige un juez, se depositan las recompensas que obtendrá el vencedor y, a una señal del

árbitro, los rivales comienzan. La mayor parte de las veces el canto es alternado, amebeo, como lo llama la lengua convencional del género. El concurrente invitado a comenzar pronuncia dos o cuatro versos, raramente más; el segundo retoma su tema sobre el mismo modo, es decir abundando, o sobre el modo opuesto, contradiciendo; un mismo motivo pasa así del modo mayor al menor, conservando siempre su ritmo.

La sucesión de temas es perfectamente libre. No obedece a ninguna regla y depende de la fantasía del primer interlocutor que, en una especie de *cross-country* poético arrastra al segundo por donde le place. La égloga III, por ejemplo, comienza con una invocación a los dioses: Dametas pide la protección de Júpiter, luego Menalcas la de Febo. Pasan enseguida a los intereses del corazón: Dametas ama a Galatea y Menalcas a Amintas; luego a las preocupaciones propias del aprisco: Dametas teme las plagas que amenazan sus cultivos y Menalcas se alegra de lo que favorece los suyos. Después dos estrofas de crítica literaria: Dametas exalta el talento poético de Polión y Menalcas denigra los poemas de Bavio y de Mevio. A continuación un resumen de los peligros de la vida pastoril: Dametas advierte a sus esclavos que eviten la serpiente oculta en la hierba, Menalcas recomienda a sus ovejas que no se acerquen mucho al río, cuyos bordes amenazan derrumbarse. Siguen algunas reflexiones sobre los ganados, y luego dos enigmas propuestos por cada interlocutor al otro, que quedan sin solución.

Vemos entonces que el canto amebeo no tiene tema. Es un rosario de epigramas; cada uno forma un sistema cerrado, ligado al siguiente sólo por la ley del paralelismo. La convención, que constituía, según dijimos, la ley de la pastoral, no se disimula en modo alguno. Si bien es natural que los pastores piensen en sus ganados y en sus amores, no lo es en absoluto que

juzguen el talento de Polión, de Mevio y de Bavio. El poeta, temiendo que se lo tome demasiado en serio, les retira súbitamente la máscara y advierte al lector que no se trata de vulgares guardianes de ganado.

Pero la advertencia no era necesaria y desde el comienzo el arte de las pequeñas estrofas denunciaba el disfraz; la segunda réplica de Dametas está consagrada a Galatea: "Galatea me arroja una manzana, la juguetona, y huye hacia los sauces, pero de modo que yo la vea." ⁵ Es el arte de Calímaco en el epigrama de Nicoteles: un pequeño drama completo, decorado, personajes, acción; ¿qué es lo que no se encuentra en estas dos líneas? Vivacidad graciosa de la campesinita, muy propia para hacer perder la cabeza a los jóvenes pastores, fruto purpúreo que atraviesa el aire, huida hipócrita que se demora, melindres que tratan de atraer la atención, un hermoso día de julio, el arroyo que murmura bajo los mimbres, persecución cuyo premio es un beso, pureza cristalina de las carcajadas.

Breve como es, el epigrama —o la estrofa del canto amebeo— se presta a una multitud de disposiciones. A menudo, sobre todo cuando la réplica es de cuatro versos, el poeta introduce en él un brusco cambio de decorado, verdadero golpe de teatro: "La campaña está seca, la hierba, marchitada por una atmósfera corrompida, tiene sed; Líber rehúsa a las colinas la sombra de sus pámpanos; a la llegada de nuestra Filis reverdecerá todo el bosque y Júpiter descenderá, multiplicándose en una lluvia fecunda." ⁶ O también se suceden dos escenas, cada una de las cuales conserva sus rasgos propios: "A ti, Virgen de Delos, te ofrece el pequeño Micón esta cabeza de jabalí, munida de sus cerdas, y también los ramosos cuernos de un cier-

5. *Buc.* 3, 64-65.

6. *Buc.* 7, 57-60.

vo de larga vida. Si haces durar su felicidad, tendrás una estatua de mármol pulido con coturnos de púrpura atados a tu pantorrilla.”⁷ El primer dístico es una inscripción votiva, como muchas que se veían en los templos junto a las ofrendas de los fieles; el segundo es un epigrama votivo. La ligazón de ambas partes es íntima, dado que el voto es una consecuencia de la ofrenda. El estilo es el mismo, son dos medallas de una acuñación neta: en el reverso, la testa erizada de cerdas, en el anverso la estatua de Diana cazadora que tan a menudo exhiben nuestros museos.

El epigrama, en efecto, toma fácilmente el aspecto de las artes figuradas, pintura o escultura. He aquí, por ejemplo, la acuarela —o el grabado— del “Ganado al borde del agua”: “Cuidad, ovejas, de no avanzar demasiado, no se puede confiar mucho en la orilla. El carnero mismo se está secando el vellón.”⁸ Y qué admiración suscitan estos dos cuadros, paisaje de verano e interior de invierno, destinados a corresponderse: “Fuente musgosa y hierba más blanda que el sueño, arbusto que la cubre con su leve sombra, defended mi rebaño contra el solsticio; se acerca ya el quemante verano, ya los brotes se hinchan sobre la viña flexible.”⁹ “Aquí está el hogar y las teas resinosas; aquí hay siempre un gran fuego y las jambas de la puerta están ennegrecidas por un humo continuo; aquí nos preocupamos tanto de los fríos del Bóreas como el lobo del número de las ovejas o los torrentosos ríos de sus riberas.”¹⁰

Luego de habernos demorado a mirar de cerca, como lo hacemos con los detalles de la joyería de algún cuadro flamenco, las secciones del canto amebeo, debemos tomar perspectiva y considerar su aspecto ge-

7. *Buc.* 7, 29-32.

8. *Buc.* 3, 94-95.

9. *Buc.* 7, 45-48.

10. *Buc.* 7, 49-52.

neral. Es el de un canto que arrastra en su curso todo un sistema de epigramas de la misma medida. El ritmo es uno de sus elementos esenciales. Virgilio, sin embargo, se ha negado la facilidad de marcarlo sirviéndose de diferentes especies de versos. Utiliza sólo el exámetro, pero hizo de él un verso lírico mediante ciertas combinaciones poco numerosas, aunque muy eficaces.

Siguiendo a Teócrito en el idilio de *Las magas*, y a Catulo en *El epitalamio de Tetis y Peleo*, emplea el refrán: en la égloga VIII, por ejemplo. El refrán marca el tiempo fuerte e impulsa el movimiento; su retorno puede acelerarlo o retardarlo y su cambio produce, en ciertos pasajes, el *diminuendo* que en ciertas sonatas anuncia el fin del trozo. El canto de Damón, puntuado al comienzo por el verso:

incipi, Maenalios mecum, mea tibia uersus,

“comienza conmigo, oh flauta mía, los versos del Ménalo”,¹¹ termina muriendo sobre el mismo verso, levemente modificado:

desine Maenalios, iam desine, tibia uersus,

“cesa, cesa ya, oh flauta, los versos del Ménalo”.¹²

Pero los recursos ordinarios de la rítmica virgilia-na son más sutiles y ocultos. Le basta a menudo que la oposición de temas de los dos interlocutores establezca un corte en el dibujo melódico y cree una especie de compás de dos tiempos, más vivo cuando cada estrofa tiene dos versos, más lento cuando tiene cuatro. Llega incluso a prescindir de esta alternancia, y el ritmo nace en ausencia de todo procedimiento visible y tangible, por ejemplo en la égloga X. Galo llora la infidelidad de Licoris y el poeta lo rodea de

11. *Buc.* 8, 21, etcétera.

12. *Buc.* 8, 62.

toda la naturaleza arcadia para consolarlo y argumentarle, no sin una nota de liviana y picante ironía. Todos los animales, los hombres, los dioses se afanan: “Allí están, en torno de él, las ovejas —para nosotros no tienen desdén; no lo tengas por ellas, oh divino poeta, pues hasta el bello Adonis las apacentó al borde de las aguas—; también vino el pastor, se acercaron lentamente los porqueros, llegó Menalcas, todo mojado de recoger las bellotas en invierno. Y todos: ¿De dónde te viene ese amor?, le preguntan. Vino Apolo: Galo —le dice—, tú pierdes la cabeza; tu bienamada, Licoris, sigue a otro a través de las nieves, de los campos erizados de armas. Llegó también Silvano con una corona agreste sobre la cabeza, agitando férulas en flor y grandes lirios. Pan, dios de Arcadia, vino, y nosotros mismos lo vimos, embadurnado el rostro con las rojas bayas del yezgo y con bermellón: “¿Terminará esto?, dijo. El Amor no se preocupa de estos pesares; el cruel Amor nunca se sacia de lágrimas, ni los pastos de agua, ni las abejas de citiso ni las cabras de follaje.”¹³

El que imprime movimiento al desfile es el verbo colocado al comienzo o casi al comienzo de las proposiciones. Es un procedimiento muy empleado por la prosa para acelerar el ritmo de una frase. Pero Virgilio sólo le asignó una o dos veces uno de los lugares privilegiados del verso, el comienzo de un hemistiquio. Lo que creó la vida del trozo fue, pues, una rítmica propia de la prosa. Y sin embargo ¡qué emoción y vida cobra así la poesía! Quien busque analizar su belleza hablará de la ingenuidad del sentimiento, de la simplicidad del vocabulario, de lo pintoresco de esta multitud que ha venido a rodear a Galo. Confesemos sin embargo que Virgilio ha guardado muy bien su verdadero secreto. Pero tenía uno, pues en muchos

13. *Buc.* 10, 16-30.

pasajes de las *Geórgicas* y de la *Eneida* reencontró el mismo arte.¹⁴

El elemento esencial de estos brillantes pasajes es una enumeración, figura ingenua que el arte moderno dejó caer en desgracia pero de la cual los antiguos, poetas y prosistas, extrajeron efectos graciosos o potentes. Virgilio la trata en su primera manera con una frescura cuyo toque delicado sólo poseyó el alejandrinismo. Aun en el breve espacio del epigrama, esta figura aporta al contenido no sólo la vida y movimiento, sino también una sorprendente riqueza: “El álamo place a Alcides, la viña a Iaco, el mirto a la bella Venus, a Febo el laurel que se le consagra... El fresno es el árbol más bonito en la selva, el pino en los jardines, el álamo al borde de las aguas, el abeto en las altas montañas.”¹⁵ Para introducirla en sus versos, Virgilio toma como pretexto la comparación: “Como la viña es el honor de los árboles, el racimo de la viña, los toros del ganado, las mieses de los feraces campos, tú eres el honor de los tuyos”;¹⁶ la negación: “Ningún pastor en esos días condujo a abreviar sus bueyes saciados, ningún animal rozó con sus labios las corrientes de agua, ninguno tocó con su diente una brizna de hierba”;¹⁷ el juramento: “Mientras el jabalí ame las alturas, el pez se complazca en los ríos, las abejas gusten del tomillo y las cigarras del rocío, siempre conservaremos tu culto, tu nombre y tus honores.”¹⁸ Todo parece aquí una nada, un vuelo de libélula, el roce de un tenue tejido de seda, pero ante esa nada, esos pocos nombres y adjetivos, se evocan en nuestra imaginación visiones deliciosas,

14. *Geórg.* 2, 91 y sigs.; *En.*, 7, 641 y sigs.

15. *Buc.* 7, 61-66.

16. *Buc.* 5, 32-34.

17. *Buc.* 5, 25-27.

18. *Buc.* 5, 76-78.

delicados paisajes, toda una campaña de ensueño en miniatura.

Virgilio no queda siempre aprisionado en la forma estricta del canto amebeo. En las églogas V y VIII hay por cierto concurso y canto, pero cada pastor sólo toma la palabra una vez y dos discursos se responden. En las églogas II y VI tiene la palabra un solo personaje. Pero los aspectos del arte alejandrino se perciben también en este sector.

Los cantos de la égloga V están consagrados al pastor Dafnis. Mopso, el primer interlocutor, llora su muerte, y Menalcas, el segundo, canta su apoteosis. En el discurso de Mopso la secuencia de ideas es ésta: Dafnis ha muerto, duelo de la naturaleza, elogio de Dafnis, esterilidad de la tierra, funerales de Dafnis. Como se ve, se trata menos de un relato —Virno no nos enteramos de nada referente a la muerte de Dafnis— que de un conjunto de trenos agrupados en torno del sentimiento del duelo. La tercera y la cuarta parte se oponen a la manera de las estrofas de un canto amebeo: “Dafnis es quien nos enseñó a uncir a un carro los tigres de Armenia, a conducir los tíacos de Baco y a entretejer flexibles tirsos con blandas hojas; como la viña es el honor de los árboles, el racimo de la viña, los toros del ganado, tú eres el honor de los tuyos.”¹⁹ “Después que el destino te arrebató, también Pales, también Apolo abandonaron nuestros campos; a menudo, de los surcos en que enterramos buenos granos de cebada sólo brota la estéril cizaña y la infecunda avena; en lugar de la dulce violeta y del purpúreo narciso nacen el cardo y el zarzal de agudas espinas.”²⁰

Estas correspondencias, impuestas a los cantos amebos, cuya estructura misma hace de la antítesis el elemento motor, influyeron notablemente sobre la for-

19. *Buc.* 5, 29-34.

20. *Buc.* 5, 34-39.

ma del relato alejandrino, que no se ciñe nunca a un desarrollo completo, sino que salta de un momento del acaecer a otro, posándose sólo durante algunos instantes donde encuentra ocasión para un desarrollo que le place. Vemos apuntar aquí el método del epílion de Aristeo, ese extraño poemita con que terminan las *Geórgicas*.

La técnica del epigrama resume, pues, casi todo el arte de los cantos de pastores, compuestos por una serie de rápidos cuadros, de líneas netas, que permiten al pincel fijarlos fácilmente. En la época helenística, en efecto, las relaciones entre las artes figuradas y la poesía son frecuentes e íntimas. En Teócrito y Virgilio, la organización de un concurso comporta, casi siempre, la descripción de alguna obra artística que un competidor deposita como prenda. Llega a ocurrir que proporcione toda su materia a una bucólica. En la égloga VI es fácil reconocer una de las pinturas mitológicas que nos muestran a menudo los frescos de Pompeya y que aparecen a veces hasta en la *Eneida*, por ejemplo al final de la tormenta del libro I,²¹ cuando Tritón y Cimótoe vienen, llamados por Neptuno, a reparar el desorden que causaron los vientos en la superficie del mar.

Aquí se trata de Sileno, dios rústico, por el cual los griegos no tenían gran respeto; lo vestían de cola, orejas de puerco y una gran panza. Virgilio lo pone en escena en medio de los accesorios habituales del tipo rocalla, gruta, guirnaldas, vasos. Como de costumbre, bebió con exceso en el simposio de la víspera y helo aquí en la actitud que conviene a su estado: su cara está congestionada, las guirnaldas cayeron de su cabeza y el cántaro de la borrachera, sujeto aún por la mano, cuelga a su costado. Dos pastorcitos, Cromis y Mnasilo, lo espían; la pequeña náyade Egle

21. *En.*, I, 145-148.

los alienta. Entre los tres atan las guirnaldas como cadenas en torno de los miembros del viejo y le embadurnan la cara con jugo de mora. Ocurre que desde hace mucho tiempo Sileno los embauca con una promesa de canto nunca cumplida, y ellos lo obligan a decidirse.

El dios está vencido. Comienza a cantar el nacimiento del mundo y las antiguas leyendas, el arte lo transfigura y su improvisación es tan hermosa que los Inmortales, inclinándose sobre el borde de la morada celeste, escuchan y ven con pesar que la estrella de la tarde suba hacia el Olimpo, anunciando el fin del día.

Es visible que esta escena, que reemplaza al sainete realista habitualmente introductorio del canto de los pastores, tomó su modelo de la pintura y no de la naturaleza. La égloga VI pierde con este cambio la amenidad que ofrecen casi todas las otras, debida a la oposición de las dos partes que las componen. Virgilio no repitió este ensayo porque sin duda percibió que el conjunto así formado resultaba de una cierta monotonía y, sobre todo, carecía de esa brisa fresca que sentiremos emanar de cada poemita cuando estudiemos las partes que hasta ahora hemos pasado por alto.

Es así como Virgilio se conformaba a la lección de los Alejandrinos en estas brillantes *Bucólicas*, que son a la vez música y pintura, gracia y emoción discreta. Está en plena posesión de los temas y de los clisés, los maneja con la seguridad de un gran artista. Este es el momento que elige para renunciar a ese arte, al darse cuenta de que debía responder al llamado de otro, más grave y más sólido, cuya promesa se muestra en las partes dramáticas que nos quedan por estudiar.

III

El artista romano

El canto de los pastores está encuadrado en las églogas por un prólogo y un epílogo más graves, más simples, más rudos. El efecto de oposición es muy feliz: es el de una región luminosa realzada por una periferia más sombreada, pero de buen material y buen trabajo. En el centro todo es fantasía, y alrededor de él todo es verdad y exactitud.

En este realismo es posible reconocer aún la influencia de Alejandría. Con su búsqueda de una cierta simplicidad e ingenuidad y su indiferencia respecto de las ideas generales, los artistas de la corte de los Ptolomeos se habían visto llevados a mirar de cerca la naturaleza y a descubrir en sus manifestaciones más humildes una fuente nueva de inspiración desdeñada por la contemplación altanera de los griegos. Esta observación constituía el lado sólido de sus poemas, el lastre de la fantasía que sin ella no hubiera podido encontrar su centro de gravedad. En los himnos y los epigramas de Calímaco los aspectos más conmovedores son aquellos en los cuales reconocemos el mundo que nos rodea con su sinceridad y su espontaneidad. Ningún medio aparece a la posteridad con menos majestad que esta corte suntuosa y frívola, a cuyos ojos los campesinos y los burgueses tenían su gracia ingenua que los dioses no intentaban sobrepasar. El

realismo es el elemento más sustancial de esta literatura que carecía un poco de sustancia y que supo sacar partido de él sin perder nada de su fineza y su distinción.

El ejemplo vino, también aquí, de las artes figuradas. En la época de los Ptolomeos el retrato dio el giro decisivo del cual nació el realismo. Hasta entonces los griegos sólo habían representado la belleza; las divinas muchachas de inmortal sonrisa que se alinean hoy en los museos griegos, tan numerosas que se les ha infligido la ofensa de llamarlas con el número de un catálogo; esas *cores*, como se las designa, son suplicantes que tenían en los templos el carácter de mujeres piadosas, deseosas de permanecer sin cesar en presencia de la divinidad; tomaban sin distinción los rasgos de la juventud y de la belleza, pues la vejez y la fealdad no tenían acceso a los dioses.

Pero bajo el reinado de los Ptolomeos aparecen, al menos en las monedas, perfiles sin belleza, cuyos rasgos conservan la huella de la vida, del pensamiento, de la energía, de la astucia, y a veces también de la tontería. Se anuncia algo nuevo, un arte no consagrado precisamente a la representación de la fealdad, pero que no se espanta ante ella, que descubre en ella una provincia de la humanidad que el idealismo se preciaba de ignorar.

La conquista del realismo fue una de las grandes conquistas del arte; mediante él, el arte llegó a penetrar los secretos de las almas. Recordemos por ejemplo la tela de Van Gogh, *Los comedores de papas*: cuatro o cinco campesinos hambrientos, muertos de fatiga, tienen en la mano el tubérculo que saborean lentamente, sin hablarse, sin mirarse; y esas manos en las cuales el pintor concentró toda la luz, secas, nudosas, verdaderas herramientas agrícolas;¹ nada de

1. Anne-Marie Rosset, *Van Gogh*, pág. 11.

hermoso, ni los cuerpos ni las almas; pero ¡qué hermoso cuadro!

El realismo, nacido en Alejandría, encontró su terreno privilegiado en Italia, donde el arte etrusco le había abierto camino de antemano. El retrato, sea en perfiles de monedas² o en relieves,³ es uno de sus aspectos más originales. El romano, positivista, utilitarista, prendado de todo lo que es humano, no disimula ninguna tara a su modelo, ni las arrugas, ni los estragos de la vejez, ni los rasgos abotagados por una vida de trabajo, ni las cejas contraídas por el cálculo de los negocios y la ansiedad de los resultados. Todo eso se lee en la fisonomía de los banqueros, los políticos, los generales, y aun de las matronas.

El arte dramático vino también a prestar ayuda a las artes figuradas. No los géneros mayores, tragedia y comedia, sino un género llegado también de Alejandría, que se difundió en la escena romana luego de haber despertado la curiosidad de todos, aun la de personajes de alto rango, como Cicerón: el mimo. Pequeña *commedia dell'arte* de la cual sólo estaba fijado de antemano el libreto y que actores y actrices improvisaban con gran animación; frecuentaba de mejor grado las cocinas y tabernas que los salones.

El mismo ya había inspirado a Teócrito los pequeños sainetes que son muchos de sus idilios, donde aparecen en escena, sea campesinos, como en *Los cosechadores*, sea burgueses como en *Las siracusanas*. De él tomó Virgilio, sin duda, la idea de hacer de la mayoría de sus églogas un mimo rústico. Pero su materia es totalmente romana, sus personajes vienen de recuerdos infantiles, de los que vio en la llanura de Mantua dedicados al cuidado de la tierra y los gana-

2. Compárese J. Babelon, *Le portrait dans l'antiquité d'après les monnaies*, pág. 97 y sigs.

3. Compárese la colección de retratos romanos del museo del Louvre.

dos, cuyo ajetreo observó ya veremos con qué agudeza y sentido de las costumbres campesinas.

En la égloga III, Menalcas interpela al pastor Dametas que cuida el rebaño de su dueño Egón: ¿es por azar el de Melibeo? Recibe una respuesta negativa que verosímilmente trataba de provocar, y se extiende en una estrofa de piedad sobre las desdichadas bestias entregadas a un mercenario, mientras su dueño hace la corte a Neera. En efecto, su mal humor no está desvinculado de Neera, pues también él suspira por ella, y su perspicacia de campesino suspicaz ha oído la intriga. El inocente Dametas sufre las descargas de sus celos y comienzan a llover argumentos malintencionados. Toda la escena tiene un aire muy vivo, logrado con tanta veracidad como osadía. Reconocemos en estos rústicos mantuanos, pese al disfraz de sus nombres griegos, al eterno campesino que casi no ha cambiado desde hace dos mil años; ninguna acusación precisa, ningún reproche formulado, sino sospechas, insinuaciones, invectivas, insultos: te vieron cerca del santuario de las Musas; ¿qué hacías allí? —Fui yo, sin duda, quien cortó las viñas de Micón, ¿eh?... ¿no eres tú? —¿Quién rompió entonces el arco que le habían regalado al joven Dafnis? ¿No fuiste tú, por celos? —Yo te vi atrapar al chivo de Damón. —Lo había ganado en un concurso de canto y me pertenecía. —¡Tú! ¡Un concurso de canto! Pero ¿has utilizado alguna vez una flauta? ¿No solías tú, ignorante, hacer oír en las encrucijadas un miserable poema con tu chillón caramillo? ⁴ Hay que leer toda la escena, pues este breve resumen no logra traducir su vivacidad y veracidad. Todavía hoy, entre los campesinos franceses, encontramos el espíritu torcido, la malevolencia presta a interpretar mal cualquier actitud ajena, la malignidad de los vecinos que

4. *Buc.* 3, 7-27.

espían por la ranura del cerco, que Lisias sorprendía ya en la campaña ática.

Pero va a comenzar el canto amebeo. Los dos rústicos se transforman en delicados artistas e improvisan las estrofas encantadoras que hemos estudiado en el capítulo precedente. ¿Cómo tomará la cosa el lector? Pues muy bien, ya que está prevenido y no podría asombrarse. Además, entre las dos secciones de la égloga se interpone un pasaje de transición. El realismo de la vida campesina encuentra aún ocasión de desplegarse. Menalcas nos entreabre la puerta de un interior donde la paz reina tan poco como entre los vecinos. Allí está una suegra que desconfía de su yerno y un padre cuya voluntad parece hallarse a merced de aquélla: esta pareja cuenta y recuenta el rebaño. Menalcas se ve así obligado a observar una honestidad que no le es natural. Es otro rasgo del terruño este afán de ganancia y este terror de perder siquiera una parcela. Pero ya la nota alejandrina nos eleva por encima de esta materia con la descripción de la copa que el pastor ofrece como prenda, y que será propiedad del vencedor.

Las ojeadas que da Virgilio al mundo campesino pueden mantenerse en el plano del realismo, sin ser por ello pesimistas. La égloga V, en lugar de presentar a dos pastores que discuten, nos los muestra intercambiando cumplidos. Menalcas invita a Mopso a cantar y cada uno de ellos formula protestas de admiración por el otro. Puede verse en esta amenidad un matiz arcadio. Sin embargo, se nota la verdadera intención; están de acuerdo para elogiarse mutuamente, pero también para hacerlo a expensas de Amintas; en nuestras montañas, dice Menalcas, sólo él osaría competir contigo. Seguro, contesta Mopso olvidando bruscamente su modestia; no retrocedería ni siquiera ante un concurso con Apolo.⁵

5. *Buc.* 5, 8-9.

La égloga IX, que estudiaremos más extensamente luego, nos muestra por el contrario un alma recta, perfectamente simpática y tan verdadera que cada uno de nosotros puede encontrarla en sus recuerdos. Se trata del viejo Meris, esclavo o liberto de Menalcas; este último tiene aquí el papel de Virgilio mismo. La égloga comienza a la manera de una tragedia de Racine, por una conversación sorprendida en la mitad al levantarse el telón: “¿Adónde te llevan tus pasos, Meris?” Y Meris, cuyo corazón desborda, deja escapar el exceso: la confiscación, amenaza suspendida desde largo tiempo sobre la cabeza de su dueño, es ahora cosa hecha. Su finca ha recibido un nuevo posesor, un centurión que no encontrará en ella ni el trabajo de sus abuelos ni los lazos de amor gracias a los cuales, desde generaciones, plantas, bestias y gentes forman una unidad en ese pedazo de tierra, que es para él una fuente de ganancia, nada más. Tan poco se interesa en ella que Menalcas conserva su explotación, pero debe pagar una renta. Es duro ver cómo su hermosa tierra se vuelve mercenaria y el trabajo de sus manos es sólo una deuda hacia un extraño. Meris se encamina precisamente a Mantua para llevar al nuevo propietario un par de cabritos. Los dos compañeros hacen camino juntos y en el curso de su conversación se desarrolla el personaje del viejo Meris. Hace años que vive con su dueño; ha adquirido sus hábitos, sus gestos, aun su educación. Como es un hombre bien educado, su dolor no es desesperado ni locuaz. Sabe de memoria sus versos y los cita, todo le es común con Menalcas. Dice: *mittimus*, “enviamos”, hablando de los cabritos que lleva; dice también: *carmina nostra*, “nuestros poemas”. El retrato es de trazo firme, emotivo, de una sensibilidad bien virgiliana, nota dulce en esta gama dura de los trabajadores de la tierra.

La égloga VIII, de una inspiración muy compleja,

muestra tanto como la égloga III en qué medida era extraña a Virgilio la concepción arcadia de un campesino ideal empapado de afectación ciudadana. Es la égloga en la cual Virgilio ha captado y expresado más sólidamente el sentido del utilitarismo que en todas las épocas es un elemento constante del alma campesina. Pero retomemos las cosas desde un poco antes.

Polión le había pedido una imitación del idilio II de Teócrito, *Las magas*. Este idilio contiene el relato de las aventuras amorosas de la heroína y de los esfuerzos que hace para reconquistar al amante infiel. Está compuesto de dos partes, la primera puramente pintoresca, donde se describen encantamientos mágicos, escena de género que placía a una época apasionada de lo maravilloso; en la segunda, la amante engañada lanza un llamado desesperado a Selene, diosa de las noches, y le hace un relato patético de sus sufrimientos. La poesía se transforma aquí en una espiral vertiginosa donde se enlazan la ingenuidad del relato y la ebriedad de la pasión, en que la mujer sólo vive por el sentimiento que la arrastra lejos de sí misma. Un logro tal no podía darse dos veces, Virgilio lo comprendió. Cerró el drama que en Teócrito queda angustiosamente abierto, mediante un desenlace feliz; el encantamiento resulta bien y los ladridos del perro Hílax anuncian el retorno del infiel.

Este cambio trae otro. En Teócrito no hay canto amebeo; *Las magas* tiene la palabra de un extremo al otro. En Virgilio, por el contrario, se trata de un concurso entre Damón y Alfesibeo. Al segundo le toca la imitación de Teócrito, bastante empañada, que Virgilio cumple como una obligación. Pero se toma la revancha poniendo en boca de Damón el pequeño relato de Nisa, tan original, tan fino, que capta tan vivazmente las costumbres campesinas, aunque se encuentren en él algunos ecos del *Comos* y del *Cíclope* de Teócrito. Damón se hace cargo de la aventura

hablando en primera persona. ¿Se trata de un artificio de composición? Sea él mismo el novio abandonado o se trate de otro, le conservamos el papel que se asigna.

De su relato se deduce que las viviendas de los padres de Nisa y de Damón estaban cercanas, y los niños eran de la misma edad o casi iguales; se mantenía la relación de vecindad, las familias se visitaban en sus huertos. En una de las visitas, Damón lleva a la pequeña hija y a su madre hacia las más hermosas manzanas del jardín, no por amor a la segunda, sin duda. Ese día, cuando ya era un hermoso muchachito de doce años, tuvo una revelación y se dio cuenta de que el placer que experimentaba acompañando a la niña difería mucho del que obtenía jugando con sus camaradas. La pubertad es más precoz en el Mediodía que en el Norte; Minicia Marcela, hija de un amigo de Plinio el Joven, murió a los doce años, algunos días antes de su matrimonio.⁶ Damón se enamoró entonces y su amor creció, siguiendo la pendiente del hábito. Pareció deseable a los padres la unión de las dos familias de condición y fortuna iguales, la fusión de propiedades linderas. Se arregló el asunto; Damón y Nisa están prometidos y pronto serán esposos. Pero se alza la tempestad, aparece Mopso, a Nisa le gusta, una verdadera pasión desaloja pronto el sentimiento que la muchacha había tomado al principio por amor... y Damón está desesperado.

¿Qué puede haber de más trivial, de más conocido que esta pequeña intriga del matrimonio de conveniencia destruido por un capricho del amor? Y sin embargo, ¡qué veracidad encierra! La pena de Damón nos conmueve, mientras evoca sus recuerdos: “En nuestro huerto te vi de niña, con tu madre, cogiendo nuestras manzanas perladas de rocío. Yo os conducía.

6. Plinio, *Cartas*, 5, 16.

Había entrado ya en el año que sigue al undécimo, y podía tocar, desde el suelo, las frágiles ramas. Cuando te vi, ¡qué perdidamente me enamoré! ¡Qué error funesto me arrebató!”⁷ En el idilio XI, donde Teócrito pone en escena el amor de Polifemo por Galatea, el Cíclope va a juntar flores en la montaña, con su madre, una ninfa marina, y allí se les une la nereida Galatea de la cual se enamora. Debemos confesar que, tratándose de tres genios marinos, es un paseo imprevisto. En la égloga de Virgilio la fantasía tiene, sin duda, las alas recortadas, pero en compensación el suelo es firme, nos hallamos en plena realidad. La presencia de la madre de Nisa aporta en este caso una nota familiar —iba a decir burguesa— que constituye la originalidad de la escena, y el deslumbramiento del muchachito tiene toda la frescura del primer despertar del amor.

Damón, por otra parte, no ha vivido en el mundo de los pastores arcadios sin adquirir la ciencia de las buenas maneras. Aprendió además que el Amor es un dios despiadado, que es hijo del Tmaros y del Ródope, palabras sonoras sorprendentes en su boca; y también que un amante traicionado debe poner fin a sus días. Se apresta a representar su papel: “Adiós, selvas, desde la cima de esta roca que se pierde en los aires voy a dejarme caer en las olas.”⁸ También el héroe del idilio III de Teócrito anuncia que se quedará en la montaña y los lobos lo comerán. Pero el tono en que se expresa Damón muestra que ya recupera su sangre fría y que en lugar de dirigirse a los acantilados irá al establo, donde las ovejas, despertadas al alba, reclaman el pienso.

¿En qué se transformó, dentro de este conjunto, la imitación de Teócrito reclamada por Polión? En una reducción graciosa, pero no conmovedora, del poema

7. *Buc.* 8, 37-41.

8. *Buc.* 8, 59-60.

alejandrino. Virgilio reservó todas sus fuerzas y todo su talento para el pequeño poema de Damón, que huele a una mentalidad campesina por cierto bien conocida por el poeta, en la que se abre, como una florecilla inesperada, el amorío del muchachito. Todo es ingenuo, simple, verdadero; es realismo de excelente estilo.

En torno de estas almas de campesinos se yergue todo un decorado digno de ellas: la llanura de líneas suaves, de horizontes apacibles, de fondos brumosos que recuerdan tan poco a Grecia. “Aquí vendrán los bueyes por sí mismos a beber atravesando los prados, aquí bordea el Mincio sus orillas con flexibles cañas y en torno de la encina sagrada zumban los enjambres.”⁹ Toda una población campesina hormiguea alrededor, con sus ocupaciones: Melibeo, al sentir venir el frío, va a cubrir sus mirtos para protegerlos y su chivo aprovecha para vagar lejos del rebaño;¹⁰ Menalcas ha ido a la cosecha de bellotas para nutrir a los bueyes y los puercos, y vuelve empapado de la lluvia invernal;¹¹ he aquí a Tétilis, la pequeña sirvienta, que prepara la galleta sazónada con hierbas aromáticas cuya receta encontramos en el poema del *Moretum*, que antes se atribuía a la juventud de Virgilio.¹² Mientras cantan los pastores de Arcadia, todo ese mundo de trabajadores se agita en los bastidores hábilmente manejados por el poeta: pequeños propietarios, peones y muchachas de granja, esclavos o libertos; y hasta oímos con asombro su voz, tan parecida a las nuestras que creemos sorprender en ellas un acento del Franco-Condado o de Morván. Al final de la égloga VII, cuando Melibeo quiere señalar la excelencia de Coridón entre todos los pastores canto-

9. *Buc.* 7, 11-13.

10. *Buc.* 7, 6 y sigs.

11. *Buc.* 10, 20.

12. *Buc.* 2, 10-11.

res, emplea la fórmula bien campesina: “Y desde entonces Coridón es para nosotros Coridón.”¹³

Hacia la tarde, con la regularidad de un golpe de batuta, el fin del día trae el de la égloga y sobre la campaña silenciosa cae un apacible crepúsculo. Esos crepúsculos de las *Bucólicas* son una de las partes más “virgilianas” de toda la obra de Virgilio, paisajes cisalpinos semejantes a los de la Ile-de-France, sin ambición, sin grandeza, pero tan finamente matizados por un poeta que, durante toda su vida, los llevó en su sensibilidad. En la égloga I, una región de valles; ha llegado la tarde, se encienden los fuegos y humos azules tiñen la oscuridad creciente a medida que las sombras se alargan al pie de las montañas. En la égloga III, una breve evocación de la calurosa jornada durante la cual se abrieron los canales para el riego de los prados. En VI y X la vuelta del ganado, ovejas de un lado, cabras de otro, mientras la estrella de la tarde sube lentamente en el cielo. En IX Lícidas y Meris se acercan a la ciudad; no es aún muy tarde, porque Lícidas querría detenerse para cantar, pero sin embargo un sentimiento de fin del día se exhala de la descripción con la cual trata de convencer a su compañero: “Y ahora, mira, la superficie del lago no tiene arrugas y, observa un poco, callaron todos los soplos del murmullo del viento. Henos aquí precisamente a mitad de camino, pues el sepulcro de Biánor comienza a mostrarse; aquí donde los campesinos recogen las hojas en montones, Meris, cantemos.”¹⁴

No olvidemos esos deliciosos crepúsculos, tan dulces, todos en medias tintas y en líneas esfumadas. Son verdaderamente virgilianos porque Virgilio los vio y amó antes de transcribirlos. Pero no olvidemos tampoco que sólo representan un aspecto de su arte y que, más aún que la naturaleza, Virgilio pintó al hombre.

13. *Buc.* 7, 70.

14. *Buc.* 9, 57-61.

¿El hombre? La palabra es aún prematura. El personaje que hizo vivir ante nuestros ojos en las partes realistas de las *Bucólicas*, es el campesino. Sólo las églogas IV, VI y X no le están consagradas. De su exterior nos habla poco. Cuando nos lo pone delante, es en la actitud del cantor pastoral adoptada por la pintura: “Apoyado sobre su bastón de olivo bien redondeado, Damón comenzó así.”¹⁵ Pero captó finalmente su carácter, sus tics, sus pasiones. Nada de violento ni de trágico dentro; sólo la agitación de un pensamiento que busca una actividad, no dominado enteramente por el trabajo de las manos y al cual está vedado el acceso a las regiones elevadas. El cristianismo no abrió aún las puertas de la creencia y de la meditación religiosa que a veces dan tanta nobleza a los simples. En suma, mucha malicia, pero ninguna maldad y a ratos hasta la delicadeza de sentimientos que hemos encontrado en Meris. Además el gusto por el trabajo. Los cantores arcadios sólo conocen a sus ovejas y su caramillo, y la siesta a la hora pesada en que ronda Pan. Pero la actividad, sin que sepamos cómo, se introdujo en las *Bucólicas*. Todos estos guardianes de ganado, cuando están en su hogar se ocupan del establo, de la cocina, trabajan en el bosque cercano. La campaña romana, semejante a la francesa, toma el lugar de la pereza ideal que el género impone a Virgilio, pero que no parece responder a su sentido de la vida. Sin duda la tierra se le muestra ya con sus exigencias y su desdén hacia quienes no la pagan con su sudor.

En suma, esos campesinos son los que él vio y conoció; ni los embellece ni los caricaturiza. Le interesan, y nos interesan, tal como son. En su compañía, meditando sobre su destino, prepara las *Geórgicas*.

Y esos son precisamente los campesinos que no nos

15. *Buc.* 8, 16.

muestra Teócrito, pues si Virgilio no tiene en ningún pasaje de estos primeros poemas los acentos trágicos de Simeta cuando llora su amor, si no alcanza la gracia ligera de su predecesor alejandrino, en éste no existe en cambio el sentido directo y profundo del alma de la tierra que emana de las *Bucólicas* casi sin que el autor se dé cuenta. No es que Teócrito haya reproducido mal las actitudes de sus héroes; nos los representa, sin duda, con una cultura y una distinción que faltaban a los campesinos sicilianos. Pero tampoco Virgilio buscó la veracidad de sus personajes en un realismo chocante. La diferencia entre ellos consiste en que los campesinos de Teócrito no están arraigados a la tierra, sino que se prestan a ella como un decorado momentáneo. En el idilio de *Heracles matador del león*, que si no pertenece a Teócrito se vincula al menos con su escuela, se puede seguir verso a verso la notación de los gestos y de los sentimientos de los héroes de esta sorprendente “Revista del ganado”, tan grandiosa y al mismo tiempo tan verdadera que no se puede releer sin asombrarse de su acabado irreprochable y de su realización perfecta. Sin embargo, el viejo pastor que acoge a Heracles, tan simple, tan ingenuo, carece de alma: la admiración hacia su dueño no dejó lugar en él, ni para el amor de sus animales ni para el del suelo al que pertenecen.

¡Cuánto más conmovedor es Melibeo cuando habla de sus cabras y Meris cuando deplora el establecimiento de un extraño en el campo heredado! El idilio de Teócrito se esfuerza por hundir al lector en pleno campesinismo. Los vestidos huelen a cuajo, se hace la siesta sobre lechos de juncos y de pámpanos recién cortados, sobre los cuales inclinan su follaje álamos y olmos, encinas sombrean la fuente, morada de las ninfas; pero ¿dónde está la agitación de los trabajadores de la granja, de la cual hay ecos en casi todas las *Bucólicas*? ¿Dónde están esos horizontes del cre-

púsculo, cuando el humo del hogar donde se cocina la cena sube al encuentro de la bruma que desciende de las montañas? Ese cuadro vespertino no es sólo un paisaje, expresa la liberación que encamina a su lecho al trabajador contento de la tarea cotidiana terminada. ¿Dónde está la llanura recortada por los meandros del río que acoge al ganado en sus abrevaderos acostumbrados? Virgilio posee lo que no tiene Teócrito: el recogimiento frente a la naturaleza familiar y a los horizontes suaves, el sentimiento del paisaje incorporado al trabajo de la tierra y a la frugalidad de la vida campesina.

IV

El libro del círculo

Las *Bucólicas*, el libro del círculo, como se las ha llamado, están plenas de Virgilio y de sus amigos y sin embargo no son confesiones. Al leerlas uno vuelve espontáneamente su pensamiento hacia Catulo: casi contemporáneo del poeta, lo inspiró a menudo, y sin embargo, éste difería completamente de él tanto por su temperamento como por su arte. La poesía de Catulo es el reflejo instantáneo no sólo de los menores acontecimientos que le sucedían a él o a sus amigos, sino también, y mucho más, de las emociones que éstos les suscitaban. Alegrías, diversiones, amores, duelos, decepciones, angustias, pesares, temores, melancolía, encuentran en sus poemas en el momento mismo en que brotan, una expresión animada, sincera con toda la sinceridad de la presencia. Es la revelación misma de la vida sorprendida en pleno fluir. Nada más encantador que esta pequeña corte de jóvenes que no posan para la posteridad, que son los que son con todas las gracias de la adolescencia, sin pensar ni en lo que quieren ser ni en lo que quieren parecer. No tienen ninguna otra aspiración sino la de gozar del curso demasiado rápido del tiempo, de conservar lo que de bueno les trae, de fijar su huida, sin esperar nada de un porvenir que —ellos lo saben— no valdrá

lo que el presente. Quizá no se ha destacado bastante este aspecto del círculo de Catulo y en qué medida aportó una nota moderna y original a la literatura antigua.

Desde el comienzo Virgilio nos aparece como más contenido, vuelto más hacia el exterior que hacia el interior. Roza al pasar los sucesos de la vida privada o pública de sus amigos: lo que le interesa es la paternidad de Polión, su consulado, el sufrimiento de amor de Galo, las penas y la angustia de la confiscación que ha amenazado su propio campo. Aun esta angustia casi no nos aparece sino en la triste mirada postrera del pastor que se aleja de las praderas familiares y en su adiós a los horizontes de la llanura. Bajo esta evocación, el lector sorprende la desazón de una sensibilidad sacudida, pero Virgilio le deja esa tarea y se contenta con conmoverlo eligiendo la circunstancia más representativa del duelo o de la alegría.

Así se explica la gran diferencia existente entre las *Bucólicas* narrativas y dramáticas, en las cuales el lirismo se refugia en los cantos, es decir, en la parte menos personal de los poemas y en la obra casi enteramente lírica de Catulo. Pero aunque se exprese de otra manera, la emoción por cierto no falta, y quien quiera leer atentamente estos poemas verá erguirse ante él un Virgilio joven, tanto más sincero cuanto que ignora que se revela y cree interesarse más en los personajes que pone en escena que en sí mismo.

Parece que en la vida de un joven de veinte años el primer lugar debe pertenecer al amor. A esa edad, éste ya no tenía secretos para Catulo, Tibulo y Propertio. Conocían todos sus ardores, sus torturas, sus esperanzas, sus decepciones. Hasta puede que hayan agotado esta copa embriagadora antes de que la edad les diera fuerza para soportar el vértigo. A los treinta años ya habían muerto. A la misma edad, Virgilio sólo comenzaba su carrera y más adelante veremos que

el reino de la razón se había anticipado en él al de la pasión.

Sólo me ubico aquí en el terreno literario, sin tener en cuenta las miradas escrutadoras que la crítica se ha complacido en lanzar, en todas las épocas, sobre la vida privada de un escritor. No se ve en qué permiten comprender mejor su obra. El autor sólo pertenece al público por sus escritos, éstos son lo que establecen su intercambio con el público y le dan su lugar en el desarrollo de la cultura. Virgilio, como tantos otros, no escapó a las curiosidades malsanas, a las invenciones y las interpretaciones desprovistas de fundamento, a lo odioso de una búsqueda que ni siquiera tenía perspectiva de éxito. Dado que Tí tiro se queja de la avidez de su amante Galatea,¹ se ha concluido que Galatea lo fue de Virgilio. Acerca de la égloga II reina una tradición que recogieron Donato, Servio y Apuleyo: quieren hacer de ella un agradecimiento a Polión. Éste habría poseído un esclavo de nombre Alejandro que agradó a Virgilio, Polión se lo regaló y Virgilio se habría ocupado en persona de la educación del joven. Encontrándole felices disposiciones, habría hecho de él uno de esos gramáticos, a menudo esclavos o libertos, a los que Suetonio consagró li-sonjeras noticias en su *Tratado de los gramáticos y los rétores*. Lamentamos que Virgilio, para dar una forma poética a su acción de gracias, haya recurrido a la ficción de un amor que el cristianismo nos enseñó a reprobar, pero que no era condenado por la moral de los antiguos ni chocó a Sócrates o a Platón. Más aún lamentamos las conclusiones concernientes a la vida personal de Virgilio que Donato extrajo de ahí siguiendo el método de tantos historiadores de la literatura que, a falta de material, novelaban los datos ofrecidos por el texto del escritor y los transportaban a su biografía.

1. *Buc.* 1, 32 y sigs.

Confesemos pues nuestra ignorancia de lo que fue en la realidad la vida sentimental de Virgilio. Bástenos saber lo que aportó a su arte. En las *Bucólicas*, el amor contribuye más a la disposición y el pintoresquismo de los pequeños dramas que a la emoción. Aporta la nota de la galantería en los encantadores bosquejos de los cantos amebéos: el del amor ávido y venal en la égloga I; el del amor sin profundidad engendrado por el hábito en el pequeño relato de Nisa; algunos acentos de pasión se oyen en el canto de Sileno de la égloga VI, que anuncian de lejos el combate de los toros de las *Geórgicas*² y el libro IV de la *Eneida*. Pero la personalidad del poeta no se ha desembarazado aún de las influencias alejandrinas. En la evocación de estas fábulas más o menos monstruosas, su nota personal es sobre todo la de la reserva con la cual, como lo hizo en la égloga II, aborda una materia escabrosa, cara a la poesía helenística.

No sólo Virgilio no busca la emoción amorosa sino que la evita, la ataja con la ironía o se atiene a los clisés tradicionales, otra forma de la ironía con la cual burla al lector. En la égloga X, Galo se propone llorar su amor en la naturaleza: grabará en la corteza de los árboles el nombre de Licoris, irá de caza, llevará una existencia dura para olvidar a la infiel. Su pensamiento lo transporta a las regiones más lejanas, más frías, más áridas, únicas, piensa él, apropiadas para curar su mal. Desea hacerse pastor, o vendimiador... todo lo que no es, como el Polifemo de Teócrito que lamenta no haber venido al mundo con branquias. Todo eso no vale lo que un grito del corazón, ni siquiera la exclamación final, fríamente entusiasta, en honor del triunfo del amor: "El amor es siempre vencedor, cedamos nosotros también al amor."³ Al final de la égloga de Alexis el tono se vuelve cínico, como en el

2. Véase pág. 154.

3. *Buc.* 10, 69.

idilio de Polifemo de Teócrito. Coridón se amonesta a sí mismo: “¡Ah! Coridón, ¿qué locura se apoderó de ti? A medio podar, tu viña frondosa te aguarda sobre el olmo. ¿Por qué no piensas más bien en algo que te sea útil, en tejer recipientes de mimbre o de flexible junco? Encontrarás a otro, si este Alexis te desdén.”⁴

Este recurso consistente en oponerse a admitir la pasión, es de inspiración alejandrina; Teócrito dio el ejemplo. Pero si Virgilio afecta esta libertad desenvuelta frente al objeto eterno de la poesía, es seguramente porque no siente aún dentro de sí la profundidad y la originalidad que le permitirían abordarlo. No está aún en acción el poeta que pintó la última noche de Dido; pero recoge sin ruido los matices que más tarde diversificarán y enriquecerán los toques de su pincel.

El agradecimiento ocupa en cambio un gran lugar en las *Bucólicas*. Es su verdadera razón de ser. Aparece bajo formas variadas y no deja escapar ninguna ocasión de manifestarse. Pero inspira sobre todo las églogas I y IX.

La historia de estos dos poemas presenta dificultades que ha aclarado un estudio de J. Bayet.⁵ Según él la primera en fecha es la égloga IX. La otra debe, sin duda, el primer rango en la colección al nombre de Augusto que incluye; en realidad, fue escrita después. Polión, según hemos visto, era gobernador de la Cisalpina en 41. Al año siguiente, fue reemplazado en este cargo por Alfenio Varo. Era el momento en que los triunviros encargados del reparto de las tierras distribuían entre los veteranos las que se les habían prometido en el norte de Italia. Al principio Virgilio fue protegido de la confiscación por la amis-

4. *Buc.* 2, 69-73.

5. J. Bayet, “Virgile et les triumvirs ‘agris diuidendis’”, *Revue des études latines*, 1928, pág. 270 y sigs.

tad eficaz de Polión. Pero en tiempos de Alfeno Varo, las tierras de Crémona, sacrificadas al comienzo, no bastaban para satisfacer a los codiciosos, y el reparto desbordó sobre el territorio de Mantua amenazando la pequeña propiedad de Andes, vecina a la ciudad. Virgilio intentó desviar el golpe y comenzó un poema destinado a Varo, del cual Meris recitaba un fragmento mientras marchaba a Mantua, en la égloga IX. Pero Varo mostró poca buena voluntad o no pudo ayudarlo. Por consejo de Cornelio Galo, dice un comentar, el poeta viajó a Roma para dirigirse personalmente a Octavio. Este trámite explica la ausencia de Menalcas —Virgilio en la égloga IX— de la cual entera Meris a su compañero. El drama tiene su desenlace en la égloga I. Pasa Melibeo conduciendo tristemente su manada de cabras expulsadas del establo y se asombra al ver a Títiro, en medio de la desazón general de esos días, extendido entre sus ovejas mientras toca un aire en su caramillo. Títiro —aquí Virgilio— responde: “¡Oh, Melibeo! Un dios nos ha dado este ocio, pues siempre será para mí un dios. Sobre su altar correrá a menudo la sangre de un cordero tomado de mis establos. Ha concedido a mis ovejas, como ves, errar a su gusto y a mí tocar libremente el rústico caramillo.”⁶ La causa había sido entonces ganada, y Virgilio quedaba en posesión de sus bienes. Todos los protectores que le conocemos se interesaron sucesivamente en ello. Asinio Polión lo preservó mientras era gobernador de la Cisalpina. Cornelio Galo indicó al poeta la verdadera vía, el recurso ante Octavio. Y Octavio resolvió el diferendo en su favor mediante una orden dada a sus oficinas. El papel que desempeñó Alfeno Varo sigue siendo oscuro.

Esta salvación de la pequeña propiedad de Andes

6. *Buc.* 1, 6-10.

es el servicio más palpable, más sustancial, que el poeta haya recibido de ellos. Pero no es el único. Aco- giéndolo en sus filas, lo señalaban a la gloria, le con- firmaban la fe en sí mismo, difundían su nombre y sus obras en la sociedad cultivada de entonces. Pue- de ser, aunque nada lo indique, que hayan contribuido a las necesidades de su vida material hasta el mo- mento en que Octavio se encargó de ella. Se sabe que en la antigüedad, y hasta la revolución francesa, la vida intelectual no pudo alimentar a quienes se con- sagraban a ella.

En tales condiciones, Virgilio se hallaba en una si- tuación dependiente, obligado a los poderosos. Dura prueba que muchas almas no logran superar con éxi- to. La lectura de las dedicatorias de Marcial y de Estacio y de los poemas que dirigen a sus benefacto- res, permiten medir la calidad del alma de Virgilio y la pureza del sonido que emitió al cumplir el deber del agradecimiento. Ese pequeño provincial, hijo de cam- pesino, tuvo la habilidad de navegar con una perfecta seguridad entre los dos escollos: el de la adulación y el de la ingratitud. Da las gracias, pero ¡con qué sobriedad! Polión recibe la mención de su consula- do,⁷ la de su triunfo,⁸ la de sus poemas, sin el acom- pañamiento de ningún elogio.⁹ Galo aparece en las bucólicas VI y X: figura allí como poeta y como amante desesperado, y da ocasión a una delicada iro- nía. Varo es nombrado en el prólogo de la égloga VI, sólo para comprobar que le rehúsan con deferencia el poema que solicitaba. Solamente Horacio conservó más celosamente su libertad, y su defensa, a diferencia de la de Virgilio, llegó a veces a la brusquedad. Así, uno puede con razón sorprenderse de que la crítica

7. *Buc.* 4, 3.

8. *Buc.* 8, 6 y sigs.

9. *Buc.* 3, 86.

moderna haya sido tan poco capaz de percibir la franqueza y el orgullo que implican tales actitudes.

Y después de todo era posible preguntarse, y muchos hombres cultivados, muchos mecenas, por cierto se preguntaron, si eran ellos los que estaban realmente obligados, o el poeta al que ayudaban a vivir y a realizar una obra inmortal. Virgilio, a cambio de su pobre campo arrancado a los triunviros, en retribución de la mano que le tendieron sus protectores para facilitarle la ascensión a la gloria, les dio la inmortalidad. Se la dio conscientemente, inscribiendo sus nombres en sus versos, y ellos la recibieron como tal conscientemente. La creencia en la eficacia de la supervivencia por obra de la literatura estaba difundida entre los antiguos; la atestiguan muchos pasajes de los elegíacos y una carta de Séneca a Lucilio. Con un justo orgullo de su valía, escribe a su corresponsal: "Gozaré del favor de la posteridad. Puedo arrancar al olvido, junto con el mío, nombres a los que aseguraré la duración."¹⁰ Durar en su propia gloria o en la que puede conferir un gran escritor fue la ambición de la mayoría de los antiguos, el recurso de todos los que no se sentían incommovibles en su fe en la inmortalidad. Este sentimiento contribuyó a reunir los círculos literarios en torno de los grandes que esperaban tanto honor de ellos como de sus batallas. Seguramente los protectores de Virgilio sintieron pagada la deuda al leer sus nombres al frente de las tres églogas maestras: la de Sileno dedicada a Varo, la de la desesperación amorosa de Galo, y esa reina de las églogas en la que nos detendremos dentro de unos instantes, la égloga mesiánica, dedicada a Polión.

Pero cuando se trata de Octavio la reserva queda de lado y Virgilio esa vez no escatima nada. Quien le conservó definitivamente el dominio hereditario,

10. Séneca, *Cartas a Lucilio*, 21, 5.

los recuerdos del hogar familiar, los horizontes pacíficos que rodearon el primer despertar de su poesía, ése es un dios. “Un dios nos ha asegurado este ocio”,¹¹ dice Títiro a Melibeo. Luego cuenta con emoción la entrevista de Roma a la cual acudió Virgilio, que se llamaba entonces Menalcas,¹² mientras Meris llevaba a Mantua su censo de cabritos: “Vi allá, Melibeo, al joven en cuyo honor cada año humea el incienso doce días en nuestros altares. Es él quien ante mi pedido respondió de entrada: Llevad vuestros bueyes a pacer como antes, muchachos; uncid vuestros toros.”¹³ *Las Geórgicas* consumarán esta apoteosis *avant la lettre*, ya que el prólogo del libro III se presenta como la descripción de un templo que el poeta, reconocido, construye para el joven soberano. Entonces será el momento de tratar de comprender la actitud de Virgilio a su respecto.

La exaltación de esta acción de gracias no es sólo una respuesta a la bondad que se inclina hacia él y cuyo valor siente, sin duda, más que si viniera de un igual, sino que es manifestación de uno de los sentimientos más arraigados en el alma del poeta, que triunfa por instantes en las *Bucólicas* sobre las convenciones de un género artificial, sostiene todas las *Geórgicas* y encontró ocasión de aparecer en la *Eneida*: el amor a la tierra, no sólo al suelo de la patria, sino a su gleba, de la cual este refinado discípulo del espíritu, habituado a la vida cortesana, no pudo deshacerse nunca. Le inspira además, aquí, una creación muy conmovedora, la de Melibeo, el desgraciado, que no experimentó la acción bienhechora del dios y se va, a la ventura, buscando albergue. Figura dramática y emotiva, digno hermano de Meris, encontrado sin duda por Virgilio en la lamentable procesión de

11. *Buc.* 1, 6.

12. *Buc.* 9.

13. *Buc.* 1, 42-45.

la multitud errante que cubría entonces los caminos. La tristeza reina en los campos; el ganado se va, lamentando abandonar los pastizales acostumbrados; una cabra ha parido y hubo que abandonar en medio de los tupidos avellanos a los dos cabritos recién nacidos, la esperanza del rebaño. Sin embargo Melibeo no está celoso,¹⁴ felicita a Tí tiro por su ventura y, a guisa de adiós, deja escapar este canto de pesar a la gloria de la campaña que abandona: “¡Feliz anciano! Aquí, entre las corrientes que te son conocidas y las fuentes sagradas, gozarás de la fresca sombra. De un lado, el seto que bordea el campo vecino, donde las abejas hibleas liban siempre en el sauce, te invitará a menudo al sueño con su leve susurro. Del otro, al pie de la alta roca, el podador cantará su refrán. Y mientras tanto ni tus roncas palomas, que tanto cuidas, ni la tórtola cesarán de gemir desde lo alto del olmo.”

¿Para qué buscar “claves”, cuando es tan simple abandonarse a la pendiente que Virgilio nos proporciona? Menalcas es el poeta bajo la amenaza que temió durante largo tiempo. Tí tiro, es el poeta en la exultación de la seguridad reencontrada. Melibeo representa sus sombríos pensamientos ante la desposesión, la mirada que se echa a la tierra amada en la hora en que se creyó perderla. En estas últimas figuras, sobre todo, el realismo de los esbozos campesinos cobra una dulzura inesperada. Los tres son hijos de la sensibilidad virgiliana. Pero son ante todo el poeta mismo, salidos como él del suelo en que se asentó la morada familiar. No habría logrado nunca la creación de estas almas si antes no hubieran vivido en él.

Veamos ahora la égloga IV, la gran revelación virgiliana. Ha ofrecido oportunidad a errores de todo tipo y a discusiones seculares. J. Carcopino le dedicó

14. *Buc.* 1, 52 y sigs.

hace poco tiempo un estudio erudito que parece haber llegado a su núcleo.¹⁵ En las páginas que siguen nos serviremos ampliamente de él. Con fechas y datos en la mano, estableció que el poema estaba destinado a felicitar a Asinio Polión por el nacimiento de un hijo que vino a luz en Roma, mientras su padre era gobernador de Dalmacia; el niño recibió el nombre de Salonino en honor a la ciudad dálmata de Salona. Este pequeño ser no justificó las grandes esperanzas que había suscitado; murió casi en la cuna. No obstante, esta breve vida bastó para hacer de él “el niño de la cuarta égloga” y para eliminar las diversas candidaturas a ese título que la ingeniosidad de la crítica sostuvo sucesivamente. Se ha propuesto a Julia, que debía nacer algunos meses más tarde de su madre Escribonia, primera mujer de Augusto; a Alejandro Helios, uno de los gemelos de Antonio y Cleopatra; a Marcelo, hijo de Octavia. Los antiguos señalaban también al hermano mayor de Salonino, Asinio Galo, que hizo hablar de sí bajo el reino de Tiberio. Otros quisieron ver en este niño una creación mística y vincularon su simbolismo con las fiestas de la renovación del año, cuyos ritos extraños se reencuentran en la prehistoria de la mayor parte de los pueblos indoeuropeos. E. Norden aportó una contribución a esta tesis en su libro, tan curioso, titulado *Die Geburt des Kindes*.

La égloga habría sido escrita en noviembre del 40, en la atmósfera de la paz de Bríndisi. Esta solemne reconciliación de los triunviros le pareció a Virgilio la aurora de los tiempos nuevos. Vio en ella el comienzo de una prosperidad cuyas fases iban a desenvolverse aportando a la tierra de hora en hora nuevas felicidades. El niño crecería al mismo tiempo y cada una de estas felicidades marcaría un progreso de su

15. *Virgile et le mystère de la IV^e églogue*.

edad. Pero ni el niño vivió ni la paz duró. Virgilio se había equivocado. Lo hizo a la manera de los profetas y de los videntes, que perciben el porvenir pero no distinguen por separado sus planos; para ellos todo se proyecta en un presente continuo.

El niño y el período de alegría debían llegar, en efecto, pero más tarde, después de la muerte del poeta. El niño fue el de Belén, que traía el rescate del mundo; la alegría fue la de la revelación mesiánica. ¿Los había previsto Virgilio? La Edad Media no dudó en creerlo y colocó al poeta entre los profetas que llamaba en sus misterios a testimoniar el nacimiento de Cristo. Hoy esta ingenuidad nos hace sonreír y buscamos otra explicación.

Los antiguos estimaban que la suerte formaba parte de las cualidades de un gran hombre; atestiguaba el favor de los dioses a su respecto y ofrecía de antemano garantías de su éxito. Uno de los argumentos de Cicerón cuando recomendó al pueblo la candidatura de Gneo Pompeyo para conducir la guerra contra Mitrídates, fue precisamente que entre las cuatro virtudes de un gran general él poseía la suerte. ¿Pero cuál es la suerte de Pompeyo, vencedor de los piratas de Cilicia, comparada con la de Virgilio? Sólo diecinueve años después de su muerte, cuando sus obras estaban en todas las manos y su nombre en todas las bocas, nació un niño que iba a renovar la faz del mundo, el Mesías redentor. El pequeño Salonino había hecho bien en desaparecer, el trono de la égloga VI estaba vacío para recibir al otro niño. ¿Quién hubiera soñado semejante privilegio para un poeta: cantar magníficamente el nacimiento de un niño a la hora en que el misterio de la Encarnación hacía de Dios un niño entre nosotros?

Virgilio, en efecto, lo había cantado magníficamente, llamando en su ayuda a las más hermosas imágenes y a la majestad propia de las escrituras sagradas. Por

cierto, esta égloga sorprendente ofrece, junto al misterio del niño, el misterio del estilo. Su riqueza participa de las más antiguas revelaciones y la crítica se impuso la azarosa tarea de reconocer en ella todas las lenguas místicas que habló la antigüedad: libros y oráculos sibilinos, libros etruscos, libro bíblico de Isaías, etcétera. Se ha preguntado si Virgilio leyó y estudió todo eso; se ha invocado su vinculación con Asinio Polión, que estaba relacionado con la colonia judía de Roma. J. Carcopino cree que basta apelar a la filosofía pitagórica y a sus libros sagrados, importados desde largo tiempo atrás a Roma de la Magna Grecia, patria adoptiva de Pitágoras.

La doctrina estaba allí viviente desde hacía tanto tiempo que se llegó a creer, con un error de fecha señalada por Cicerón,¹⁶ que el rey Numa había pertenecido a la secta. En tiempos de este orador, y gracias al apostolado de su amigo Nigidio Fígulo, esta doctrina renació en lo que se conoce como neopitagorismo. Esta escuela, tomando a manos llenas elementos de las otras filosofías, agrupó en torno de sus propias doctrinas a muchos partidarios. Su sincretismo, que excluía hasta la idea de un sistema riguroso, le permitió transformarse en una “vida” filosófica. El neopitagorismo se constituyó en iglesias y capillas de adeptos, afanosos ante todo de su perfección moral. Se sabe que la sede de una de estas cofradías fue descubierta en Roma hace algunos años. Se la conoce hoy bajo el nombre de “basílica pitagórica de la Puerta mayor”.¹⁷

Las doctrinas pitagóricas, sobre todo a raíz de la propaganda que les hizo el senador Nigidio Fígulo, cobraron sin cesar influencia en la alta sociedad romana, y toda la obra de Virgilio muestra hasta qué

16. *Del Orador*, 2, 154.

17. Véase J. Carcopino, *La basilique pythagoricienne de la Porte majeure*.

punto estaba él impregnado de ellas. La secta se expresaba por escritos místicos, “discursos sagrados” de color habitualmente oriental, cuyo estilo nos muestra muy adecuadamente esta égloga IV. Pero esos escritos, reservados a los iniciados, encerraban elementos oscuros para los profanos, y el poema de Virgilio debe aclararse mediante algunos de los principios fundamentales del pitagorismo.

Al frente del cortejo que Virgilio reúne junto a la cuna del niño vienen los meses del Gran Año, ese sueño de los estoicos y de los neopitagóricos. Si se encara, dice más o menos Cicerón en el *Sueño de Escipión*,¹⁸ un momento de la duración definido por las posiciones respectivas de los astros, cuando todos ellos, luego de recorrer su órbita una o más veces, hayan vuelto a esa misma posición, habrá transcurrido un Gran Año, y como los elementos de la naturaleza son solidarios unos con otros, el Gran Año siguiente volverá a traer la serie de acontecimientos y estados que conoció el precedente. Cada Gran Año comienza por la edad de Saturno que es de oro, en la cual reina una felicidad ilimitada, y termina por la edad de hierro, la de Apolo, en la cual se acumulan las faltas y las desgracias. Virgilio sabe que escribe en el siglo de Apolo, pero también que los cálculos astronómicos anuncian su cercano fin: la edad de oro aparece, pues, en el horizonte. Hasta la fecha está marcada exactamente por el retorno de Virgo, constelación que recibe el sol en agosto. Cuando el astro la deja, a comienzos de octubre, recupera su visibilidad. Según los cálculos de J. Carcopino, esa separación, en el año 40, ocurrió el 5 de octubre. Hacia esa época fue escrita nuestra égloga.

Luego de poner en marcha los meses del Gran Año, Virgilio canta su advenimiento en una nota cálida,

18. *Tratado de la república*, 6, 22.

arcadia y oriental a la vez. Traerá consigo una vida de simplicidad y de abundancia, en que el trabajo y las duras pruebas estarán excluidos; ideal provisional al cual el poeta renunciará en las *Geórgicas*. Y sin embargo el vuelo de ese sueño no le hace perder de vista al niño para el cual lo canta. Hacia el final de la égloga él calla y se eleva la voz de la nodriza, que dice una canción de cuna: “Comienza, niño, a indicar por tu sonrisa que reconoces a tu madre, que por diez meses pasó largos afanes. Comienza, pequeño. Ni un dios juzgará digno de su mesa, ni una diosa de su lecho, a aquel que no rió a su madre.”¹⁹

Dos elementos, uno perteneciente a la historia —el nacimiento de un hijo de Polión en los últimos meses del año 40—, el otro de naturaleza literaria —el esplendor de una lengua que el oriente llenaba de sol—, explican entonces lo esencial de esta inquietante égloga. Pero ¿lo explican completamente? Al lector siempre le quedará una inquietud, la de los sueños y recuerdos que la égloga no ha cesado de suscitar. Para unos, trae del fondo de los siglos el fantasma de algo sobrenatural y primitivo, las fiestas de renovación del año mediante las cuales la magia se esforzaba en rejuvenecer las fuerzas de la vegetación, reanudar las relaciones entre la vida y la muerte, preparar con extraños ritos la venida de la nueva primavera. Para otros, abre el cielo para hacer descender de él al Mesías, que responde finalmente al llamado de la humanidad. Paganismo, cristianismo, no cesaron de mezclar, en torno de la égloga IV, sus elementos más dispares. Querríamos tener una explicación de este hervidero de oscuras creencias, de vagas esperanzas, que arrancó, por así decirlo, el canto de la cuna del pequeño Salonino al plano de la literatura para transportarlo al de la filosofía y de la religión, y la égloga

19. *Buc.* 4, 60-63.

no se aclara verdaderamente sino evocando esta extraña atmósfera.

Es la de una época desdichada, excedida por sus desgracias que duran y renacen sin encontrar salida, mientras los hombres miran a todos los horizontes para ver de dónde les llegará, al fin, el reposo. Como ocurre siempre en tales momentos, disgustados de los ineficaces remedios terrestres, se volvían hacia lo sobrenatural, que la imaginación y los embaucadores les forjaban a porfía. Recordemos las oleadas ininterrumpidas de predicciones sibilinas que se difundían entonces y a las cuales Augusto tuvo gran dificultad en poner coto.

A esta fermentación de inquietudes de la masa correspondía en la población cultivada un estado de espíritu menos turbado, pero también lleno de angustia. Era, por así decir, la forma clara de este brumoso vértigo. Dos versos de nuestra égloga nos orientan hacia este lado y es tanto más necesario destacarlos cuanto que nos mostrarán los elementos precisos del malestar que Virgilio sufrió especialmente y del cual encontramos tantas huellas en su obra. El poeta escribe: "Si subsiste todavía algún vestigio de nuestro antiguo crimen, su eliminación librá a la tierra de la obsesión de nuestros temores."²⁰ ¿Qué quiere decir? ¿De qué antiguo crimen se trata? Estas palabras se vinculan con un sistema de doctrinas muy definido al cual Virgilio hizo frecuentes alusiones sin desarrollarlo nunca netamente y en su conjunto, y cuyo sentido se nos hubiera escapado si Horacio no lo hubiera expuesto en dos de sus poemas, con una claridad y un orden que daban su significado a las alusiones de Virgilio.

En el epodo VII, presa de un acceso de melancolía, compara con las antiguas victorias de Roma la locura

20. *Buc.* 4, 13-14.

que entonces la arrastra hacia las guerras civiles. Interroga a sus conciudadanos: ¿se abandonan a una demencia ciega o a la tentación consciente de la falta? “Ellos callan; su rostro muestra una descolorida palidez y sus espíritus abatidos permanecen estúpidos. Así es; un destino amargo arrastra a los Romanos, el crimen del fratricidio, el del día en que corrió sobre la tierra la sangre del inocente Remo, maldición para toda la posteridad.”²¹

Lo que pesa sobre la conciencia de los romanos son los crímenes de las guerras civiles, en las cuales padres, hijos, parientes, amigos se asesinaban mutuamente en los campos de batalla. Al asistir a estas monstruosidades, creyeron reconocer el castigo del primer fratricidio, insertado en el corazón mismo de la fundación de Roma, verdadero pecado original de la raza: el asesinato de Remo cumplido por la mano de su hermano Rómulo.

Esta interpretación es tanto más notable cuanto que equivale a desbarajustar la más antigua leyenda de la fundación, cuyo verdadero sentido había desaparecido por obra del progreso de la moral y de la civilización. Esta leyenda presentaba a Rómulo, en calidad de fundador, trazando en torno de su ciudad un surco simbólico. Ese surco la consagraba a los dioses, le aseguraba su protección, y franquearlo era un sacrilegio. El arado había sido levantado en ciertos lugares con el fin de dejar accesible a los profanos el emplazamiento de las puertas no consagradas. Todos estos gestos están de acuerdo con el ritual. Pero he aquí que Remo, para vengarse de un diferendo que tuvo con su hermano, franquea de un salto el surco. Ese “salto”, *saltus*, se decía —veremos reaparecer la misma leyenda en ocasión de la entrada en Troya del caballo de madera—, es un crimen; los dioses recla-

21. *Epodos*, 7, 15-20.

man una víctima expiatoria y Rómulo les inmola al culpable.

Cuando esta teología primitiva ya no se entendió, se elevaron las protestas de la conciencia moderna. Al final de la República Remo ya no era un culpable sino una víctima inocente; Rómulo ya no era un personaje justiciero, sino que se había cargado con el crimen de Caín. Tal es el pensamiento de Horacio, al cual Cicerón se había adelantado, por otra parte, con un osado positivismo.²² Y es también el sentido lejano, mas sin embargo perceptible, que se desprende de los versos 13-14 de la égloga IV.

Los romanos, que conocían la causa de sus desventuras, les buscaron remedio. En Odas I, 2 Horacio se hace todavía intérprete de su inquietud. Después de trazar un cuadro sombrío, los responsabiliza colectivamente y afirma la necesidad de una purificación que devuelva la inocencia a la nación culpable. Pero para una purificación hace falta un purificador. Según el ritual, el criminal no está en condiciones de purificarse por sí mismo. El poeta se pregunta quién asumirá entonces la tarea. ¿Será Apolo, o Venus, o Marte? Se decide por Mercurio, que descendió entre los hombres con los rasgos del joven Octavio. La tarea de Octavio no se limitaba entonces a poner fin al período sangrante de las guerras civiles, a restablecer el orden en el Estado y en la sociedad. Debía también reconciliar a los dioses con los hombres. Él lo entendió así, pues en el *Monumento de Ancira*, sobre el cual está relatado su testamento político, figura en buen lugar el catálogo de los templos que construyó o restauró. No lo olvidemos, pues captamos aquí, gracias a Horacio, uno de los dogmas mejor establecidos de lo que podría llamarse la “mística imperial”, cuya importancia no tardará en hacérsenos visible.

22. *Tratado de los deberes*, 3, 41.

Este conjunto, tan claro en Horacio, se vuelve a encontrar en Virgilio, completo, pero diseminado y reducido muy frecuentemente a breves alusiones que los contemporáneos comprendían, pero que nosotros ya no estamos en situación de captar. La Oda I, 2, tan explícita sobre el llamado al purificador, es por cierto una puesta a punto del final del libro I de las *Geórgicas*.²³ Virgilio recuerda allí los presagios amenazadores, indicio de la cólera de los dioses, ocurridos en la época del asesinato de César, las faltas que los provocaron: el crimen de las guerras civiles, leyes desobedecidas, ciudades sublevadas. Termina con un ansioso llamado a Octavio: ¡que pueda no volver al coro de los astros antes de haber tenido tiempo de salvar a Roma! Son los tres temas tratados por Horacio: crímenes del mundo romano: los niños se enterarán un día, con horror, de que sus padres aguzaron el hierro para degollarse mutuamente; presagios amenazadores: el Tíber desbordado invadió la santa capilla de los Penates; llamado a la purificación: Octavio, en quien se ha encarnado Mercurio, será el purificador esperado. Horacio lo designa en el verso 41 de la Oda y Virgilio en I, 500 de las *Geórgicas* con la misma palabra, *iuuenem*, “el joven”, como si Horacio quisiera llamar la atención sobre el parentesco de los dos pasajes.

En cuanto a la relación existente entre los crímenes de Roma y el fratricidio de Rómulo, Virgilio alude claramente a ella en el libro I de la *Eneida*.²⁴ Júpiter en un parlamento anuncia a Venus los acontecimientos que se desarrollarán en el poema. Termina anunciando el reino de Augusto y el retorno de la edad de oro: entonces, dice, desaparecerá la guerra, las virtudes volverán a descender sobre la tierra y,

23. *Geórgicas*, I, 498 y sigs.

24. *Eneida*, I, 292-293.

“con su hermano Remo, Quirino administrará justicia”. Los dos gemelos, los hijos de la loba, están entonces reconciliados, se ha perdonado el fratricidio y borrado su recuerdo: el mundo romano recibió el perdón por el cual suspiraron Virgilio y Horacio.

Aunque Virgilio no exponga en ningún punto esta doctrina, el lector, guiado por Horacio, percibirá fácilmente que constituye el punto de apoyo de toda su obra. Se ha vuelto una mística, el fundamento de su filosofía del universo. La forman tres dogmas precisos: fe en una Providencia que guía los asuntos del mundo; creencia en la necesidad de un intermediario calificado entre el hombre y la divinidad, y también creencia en la pureza y la buena voluntad morales, sin las cuales la humanidad se cierra el acceso a la protección de los dioses. Ya hemos visto que dos de estos dogmas aparecían en las *Bucólicas*: la conciencia del crimen que pesaba sobre la raza y el papel de purificador y de intermediario reservado por el cielo a Octaviano. Sólo es hasta entonces un benefactor, pero más grande que todos los otros; el imperio comienza a volver sus ojos hacia él.

Llegado a este punto, Virgilio tomó su lugar entre los grandes poetas romanos; aunque todavía sea inferior a Lucrecio y a Catulo, representa sin embargo un arte más perfecto que el de Lucrecio, más romano que el de Catulo. Hay lagunas que marcan los puntos sobre los cuales el transcurrir del tiempo completará la construcción; no está aún establecida la armonía de las facultades. Así ocurre a menudo con el niño en la época de crecimiento. Pero esta desproporción, lejos de ser de mal augurio, anuncia nuevos desarrollos para el porvenir.

En este poeta del amor, en el autor del libro de Dido, uno puede asombrarse del silencio de las pasiones o, lo que es lo mismo, de su falta de profundidad. En compensación, posee ya una filosofía, su

filosofía de la vida, su filosofía de los destinos del imperio. Esta tiene ya arraigados en él sus dos fundamentos: el amor a la tierra y el sentido de las responsabilidades sociales.²⁵

Ha cumplido su deuda respecto del círculo cisalpino no sólo con puntualidad, sino con tacto y delicadeza. Este círculo puede entonces desaparecer, y en efecto desaparece. Asinio Polión vivirá todavía largo tiempo, hasta el año 5 después de Cristo, su nombre figura en Horacio en las *Sátiras* y en las *Odas*; pero ya no reaparece en Virgilio. El fin de Galo será trágico; nos lo recordarán las *Geórgicas*. La carrera de Alfeno Varo se pierde en la oscuridad. Pero una escena más vasta se dispone para acoger al poeta.

25. Véase sobre este tema J. Bayet, "L'expérience sociale de Virgile", *Deucalion*, 1947, n° 2, pág. 197 y sigs.

Segunda Parte

Bajo el signo de Hesíodo

El ascenso a la gloria

Al comienzo de la égloga X, Virgilio invoca a Aretusa, la ninfa de la fuente siracusana, una de las patronas sicilianas de la poesía pastoral: “Acuérdame —le dice— tener éxito en este último esfuerzo.” Es su adiós a las *Bucólicas*, al círculo cisalpino, a la influencia de Teócrito, a la fantasía alejandrina. El corte es neto. Atestigua una precisión del espíritu, una seguridad de decisión que quizá no se hubiera esperado del poeta.

Por otra parte, esta resolución no la tomó a la ligera. Virgilio sabía a dónde iba, había sondeado su materia y se empeñaba en la tarea con conocimiento de causa. J. Bayet,¹ al cual este capítulo debe mucho en lo que respecta a la inteligencia de los hechos y las fechas, estableció mediante cálculos que el poeta iba realizando paralelamente, desde hacía varios años, la composición de las églogas y la del libro I de las *Geórgicas*, que sólo llegó con lentitud a ver la luz.

En el giro de la vida y del arte del poeta que abordamos ahora, hubo pues una breve caída de telón, que se levantó enseguida para mostrar un decorado

1. “Les premières ‘Géorgiques de Virgile’ (39-37 avant J. C.)”, *Revue de Philologie*, 1930, pág. 128 y sigs.

completamente distinto. Al comienzo del nuevo poema se inscribe el nombre de Mecenas, el amigo de Augusto, el segundo personaje del imperio romano, cuya aparición en semejante lugar nada había hecho presentir hasta entonces. La dedicatoria —un nombre, y nada más—, de una sobriedad sorprendente, está tan desprovista de ornato como la que asignaba las distintas bucólicas a los amigos de la Cisalpina. Tiene en su simplicidad un carácter confiado y familiar y deja entrever una amistad anudada hace ya largo tiempo. ¿Dónde y cómo? No sabemos; ésta es la época de la existencia de Virgilio sobre la cual disponemos de menos información.

En el año 38 a. C. vivía ya en términos tan familiares con el gran favorito, que estaba en condiciones de introducir ante él a quien llegó a ser en lo sucesivo el amigo por excelencia, Horacio. El episodio lo cuenta de manera encantadora una de las *Sátiras*.² Así se formó ese triunvirato de la poesía y de la cultura, Mecenas, Virgilio, Horacio, nombres que se volvieron inseparables en la historia de las literaturas. Al año siguiente, verosíblemente, los dos poetas acompañaban a Mecenas, enviado a Bríndisi para negociar una de las reconciliaciones entre Augusto y Antonio que, durante este período, no cesaron de suscitar esperanzas y de defraudarlas.³ Al día siguiente de la batalla de Accio, una decena de años más tarde, subsistía la misma intimidad. Donato⁴ cuenta que Augusto pasó en esta época algún tiempo en Atela, ciudad vecina de Nápoles, por razones de salud. Durante esos días de ocio quiso conocer las *Geórgicas*, recién terminadas, y Mecenas y Virgilio se las leyeron, turnándose cuando la voz del poeta se fatigaba.

2. Horacio, *Sátiras*, I, 6, 54, y sigs.

3. Horacio, *Sátiras*, I, 5.

4. Donato, *Vida de Virgilio*, 90.

La intimidad de Augusto parece haber sido la prolongación natural de la de Mecenas. El astro de César Octaviano, luego de elevarse en las *Bucólicas*, brilla en las *Geórgicas* con todo su esplendor. Aunque no le estén dedicadas, es su nombre el que las llena. Le están consagrados tres de los pasajes principales. Su ubicación, al comienzo y al final del libro I y al principio del libro II, la grandeza, el brillo, la emoción del estilo, señalan su importancia. Ciertas discordancias en el tono y en los hechos que esos pasajes evocan han podido inquietar a la crítica. Mirándolos más de cerca nos damos cuenta, en cambio, de que constituyen el camino acertado por el cual el investigador llega a conocer mejor el medio en que nacieron esos tres trozos. J. Bayet los estudió con agudeza en el artículo ya citado. El epílogo del libro I, según él, puede datarse, con ayuda de puntos de referencia históricos, en torno del año 38 a. C.; el sentimiento de tristeza y de angustia que refleja está de acuerdo con la atmósfera de este turbado período. El prólogo, por lo contrario, es calmo, tranquilo, como si el poeta estuviera en posesión de los bienes por los que suspiraba en el epílogo. Podríamos entonces creer que el libro entero fue escrito bajo el peso de la ansiedad de los años 38 y siguientes, y que el prólogo, como ocurre a menudo, sólo fue redactado después de éste, a continuación de la batalla de Accio.

Sin embargo las alternativas de esperanza y de temor eran tan frecuentes entonces, que es difícil determinar exactamente sus fechas y fijarlas en épocas bien delimitadas. La Oda I, 2 de Horacio, que se inspira en el epílogo del libro I de las *Geórgicas*, se ubica para la mayor parte de los historiadores en los años 29-28, y sería entonces diez años posterior a este epílogo. Como su inspiración es idéntica, habría que concluir que durante esos diez años la alegría que llenó el comienzo de las *Geórgicas* no fue

más durable que la que embriagó a Roma en el momento de la paz de Bríndisi, y que no cesaron de despertarse nuevas esperanzas, siempre defraudadas, pero no descorazonadas. Toda la poesía de entonces sufrió sin cesar esas alternativas y nos da la temperatura de la época.

Tres hombres se enfrentaban entonces, para consumir la devastación del imperio romano: Octaviano, Antonio y Sexto Pompeyo. Antonio absorto en el amor de Cleopatra, no dejaba de prepararse para levantar el oriente contra su rival. Sexto Pompeyo, de crucero en el Mediterráneo con su flota, hambreaba a Roma. Sólo Octaviano, pese a sus faltas de juventud, las repetidas ilegalidades, la sangre derramada, estaba en condiciones de tranquilizar a la opinión. Aparecía, entre las amenazas de sus dos rivales, en medio de una floración de predicciones sibilinas, nimbado de la luz de la edad de oro. Comenzaba a sobrepasar el nivel de la humanidad para convertirse en un símbolo. Cada uno de sus gestos producía en el horizonte una aparición del sol o de nubes de tormenta. En enero del 27, le bastó decir en el Senado que iba a abdicar sus funciones y volver a la vida privada, para provocar un verdadero pánico.⁵

Subía pues al trono, a ese trono que se había preparado él mismo, aunque no cesó de conservarle el aspecto de una silla curul republicana. Lo llevaba allí la oleada irresistible de todo un pueblo.

De entre los protectores y amigos de Virgilio, no habíamos visto hasta aquí ninguno tan imponente. En las *Bucólicas*, donde era ya un dios, luego en las *Geórgicas*, se nos aparece siempre rodeado de un cortejo de elementos sobrenaturales que no parecen destinados a alentar la familiaridad y que debemos observar aquí de cerca. Como esos descendientes de

5. Dión Casio, 53, 2 y sigs.

familias antiguas que no podrían volverse hacia un punto del horizonte de donde no les viniera algún lisonjero parentesco, Octaviano tiene alianzas divinas en los cuatro ángulos del cielo. Estas alianzas le garantizan el acceso a la morada celeste. Tiene derecho a ello como hombre, como gran hombre, como héroe, como soberano.

Como hombre, está destinado a devenir dios man; era en el paganismo el privilegio común de todos los ascendientes. El culto de los Manes, caro a los romanos como a nosotros el culto de los muertos, se traducía por los sacrificios de la *parentatio*, como se traduce entre nosotros por las plegarias dirigidas a quienes nos fueron queridos. Significaba la veneración de los antepasados desaparecidos, el reconocimiento de los beneficios de la raza. Gracias a influencias quizás orientales, y siguiendo su pendiente natural, se transformó fácilmente en apoteosis. Iluminó a Augusto aún en vida. Se conocen los esfuerzos que tuvo que hacer el emperador para impedir al Occidente que lo adorara, aunque no pudo contener al Oriente. La apoteosis acechaba a Augusto. Cediendo a la corriente, Virgilio describe al comienzo del libro III de las *Geórgicas* el templo que él sueña, en torno del cual instituirá juegos en su honor, donde estará su estatua, servida por sus sacerdotes. Así, luego, de su muerte y precisamente siguiendo este programa, Livia y Tiberio organizarán el culto imperial.

Como héroe, Augusto tiene derecho a una sede en el cielo. El culto de los héroes se había vuelto en Grecia expresión privilegiada de la inmortalidad acordada a aquellos de los cuales la humanidad había recibido memorables beneficios. Se creía que después de su muerte entraban en posesión de una felicidad y de un poder de intercesión ante los dioses reservados a ellos solos, y se les rendía testimonio me-

diante un culto de reconocimiento y de confianza.⁶ En el *Sueño de Escipión* Cicerón se hace intérprete de esta creencia, que constituyó uno de los elementos más activos en la institución de la apoteosis imperial.⁷ Nos introduce en un firmamento habitado por los héroes que prestaron notables servicios al Estado. Los magníficos servidores de Roma erran por los campos luminosos de la Vía Láctea, embriagados por la música de las esferas. Estas almas no sólo deben ascender un día al cielo, sino que según cierta doctrina vienen de él. Habitaron otrora en el seno de alguna constelación, y a esa morada volverán después de su vida.⁸ Ya Virgilio ve cómo el Escorpión retrocede para hacer lugar al emperador⁹ y teme que Augusto suba al trono del zodíaco antes de haber terminado su obra terrestre: “Desde hace largo tiempo —le dice— el palacio del cielo nos envidia tu presencia y se queja al ver que te demoras en triunfos humanos.”¹⁰

Como gran hombre, Augusto vive en una atmósfera de milagros. Recordemos a Escipión el Africano, hijo de una serpiente como Alejandro Magno y confidente de Júpiter. El racionalismo de Tito Livio da poco valor, equivocadamente, a esas fantasías.¹¹ La leyenda, según se ha dicho, es más verdadera que la historia. Aquella tiene un lado sólido, positivo, pues nos muestra a un ser de excepción visto a través de la exaltación de un pueblo que recibió de él algún gran beneficio. Augusto tuvo la suya, relatada por

6. Sobre esta cuestión, muy compleja, véase P. Boyancé, *Le culte des Muses chez les philosophes grecs*, pág. 229 y sigs.

7. Compárese P. Boyancé, *Étude sur le songe de Scipion*, pág. 144 y sigs.

8. Véase J. Bayet, “L’immortalité astrale d’Auguste”, *Revue des études latines*, 1939, pág. 141 y sigs.

9. *Geórg.*, 1, 34-35.

10. *Geórg.*, 1, 503-504.

11. Tito Livio, 26, 19, 3 y sigs.

Suetonio: ¹² como Alejandro y Escipión, es hijo de un dios oculto bajo la forma de una serpiente, su ascenso al trono fue anunciado antes de su nacimiento y a lo largo de toda su vida se multiplicaron los prodigios.¹³

En fin, como soberano Augusto participa del poder protector de los dioses: es intercesor, purificador, salvador. Para encontrar el origen de esta acción misteriosa hay que hundirse bien lejos en la oscuridad de los tiempos pretéritos. Ciertas naciones primitivas consideraban a su rey como el primer motor y el regulador de su vida. Si éste se debilitaba, ellas se sentían periclitar, y algunas habían adoptado el uso de desembarazarse mediante el asesinato de los soberanos envejecidos, para renacer infundiéndose la sangre de un joven sucesor. Otras no llegaban al punto de concebir esta unión física entre ellas y el príncipe, pero no dejaban de esperar de él servicios de orden sobrenatural y místico. El Egipto ptolemaico se complacía en venerar a sus reyes con el nombre de Soter, “salvador”. Parece que desde estos tiempos antiguos se mezcló un elemento sobrehumano a la idea de la realeza: los emperadores romanos hacían milagros y los reyes de Francia no les cedieron ese privilegio.

Este conjunto confuso, que incluye ciertas partes aún no del todo estudiadas, dio origen a una especie de mística imperial que no cesó de desarrollarse durante todo el alto imperio. Ciertos emperadores se ocuparon personalmente de estas ampliaciones. Por más que Augusto mantuviera su sangre fría y se resistiera a dejarse llevar, se trataba no obstante de un hecho, y tenemos derecho a preguntarnos cómo era la intimidad de un hombre que era al mismo tiempo

12. *Vida de Augusto*, 94 y sigs.

13. W. Deonna, “La légende d’Octave Auguste, dieu, sauveur et maître du monde”, *Revue de l’histoire des religions*, 1921, pág. 77 y sigs.

un dios. Sé muy bien que nos es difícil, en nuestra perspectiva moderna, representarnos el contenido de un concepto tal en la antigüedad, que Augusto nunca hizo acto de divinidad y que quienes lo abordaban no parecen haber experimentado el horror sagrado, el “erizamiento de pelos” por los cuales los antiguos reconocían la presencia de un Inmortal. Había seguramente compromisos, y esta doctrina sólo era admisible, sin duda, en circunstancias solemnes.

Por otra parte, los antiguos eran mucho menos puntillosos que nosotros sobre el contenido del nombre del dios y la exclusividad de su empleo. Habían poblado el espacio que separa a los dioses de los hombres con tantos seres sobrenaturales, demonios, genios, héroes, que esta multitud les disimulaba su gran extensión.

En fin, Augusto mantuvo una vida privada de gran simplicidad. Suetonio habla de la modestia de las casas que habitó sucesivamente.¹⁴ Donato lo presenta escribiendo a Virgilio una carta donde hay lugar para la broma, con el objeto de obtener de él la comunicación de un trozo de la *Eneida*, aunque sea un solo verso.¹⁵ Pero también se presentaban las grandes ocasiones, la dedicación de un poema, por ejemplo. Era entonces de la más elemental cortesía que el lenguaje subiera de tono, y al elevarse confinara fácilmente con la adoración. Sabemos de qué era capaz en tal instante un Marcial o un Estacio, y nos place ver, guardando la proporción, que Virgilio fue tan simple para con el emperador, predestinado a la inmortalidad astral, como lo fue con los gobernadores mortales de la Cisalpina. En la égloga I, llevado por la exaltación de su campo recuperado, busca el término que expresa el grado supremo del reconocimiento y la

14. *Vida de Augusto*, 72.

15. *Vida de Virgilio*, 100 y sigs.

dicha: Octavio es un dios. En el libro III de las *Geórgicas*, en el templo que consagra a orillas del Mincio, no sabemos bien dónde termina la sinceridad y dónde comienza la literatura. Este templo quizá no esté exactamente de acuerdo con las convicciones monoteístas del poeta. Pero, debilidad rara en él, tampoco el buen gusto es allí perfecto. En todo el resto de la obra de Virgilio, Augusto es sólo el restaurador, el intercesor, el salvador del imperio romano. Es ciertamente éste el aspecto bajo el cual agradó más al poeta. En la *Eneida* es el que tiene decididamente precedencia sobre los demás, es el Príncipe de la paz,¹⁶ el conquistador que asegura las fronteras.¹⁷ En el pasaje capital del libro VIII,¹⁸ que contiene la última palabra del poeta sobre el emperador, éste es el defensor del Occidente, marcha contra el Oriente, acompañado por los Penates y los dioses romanos, bajo la protección de Apolo y no como su igual. Se ha borrado el elemento sobrenatural.

Augusto no gustaba de la adulación, y seguramente la reserva del poeta le fue agradable. Aceptó su testimonio, como lo muestra la amistad que no cesó de profesarle, menos como reconocimiento de sus favores que de la bondad de su obra.

La existencia de Virgilio se transformó pues a partir del día en que Mecenas y Augusto tomaron en ella el lugar de Polión y de Galo. El renombre le había sonreído durante el período cisalpino, pero repentinamente lo rodeó la gloria, y el homenaje se lo rindió cada vez el teatro. Las *Bucólicas*, afirma Donato,¹⁹ fueron recitadas más de una vez en escena, quizá por la amante de Galo, Licoris, actriz de mimo, que habría tomado al joven poeta bajo su protección

16. *En.* 1, 294.

17. *En.* 6, 792 y sigs.

18. *En.* 8, 678 y sigs.

19. *Vida de Virgilio*, 90 y sigs.

y hecho aplaudir sus versos.²⁰ Más tarde —no sabemos exactamente en qué fecha, pues Tácito, que narra el hecho,²¹ no lo dice— la multitud notó un día que el poeta asistía a una representación: se puso de pie de golpe y lo saludó como hacía con el emperador. Ese saludo imperial es una especie de asociación con el trono, la confesión de que si Augusto es el señor del mundo, Virgilio es su poeta. Significa más aún. Hemos visto que la debilidad de la literatura alejandrina había consistido en su ruptura con el pueblo, su ignorancia de la muchedumbre. Aquí el pueblo, tomando la iniciativa, proclamaba a Virgilio su intérprete, su representante en el templo de las Musas. Era el anuncio de que había nacido una gran literatura nacional.

A quienes se inquieten por la incertidumbre de la fecha del relato de Tácito, les mostrará Propercio que si la anécdota no pertenece con seguridad a esta época, todas las condiciones para ello estaban sin embargo dadas entonces. El texto de este poeta, confirmado por Donato, nos dice que en la época en que Virgilio comenzaba a escribir la *Eneida*, inmediatamente después de las *Geórgicas*, su gloria estaba ya difundida por el imperio: “Apartaos —dice— escritores romanos, escritores griegos. He aquí que nace algo más grande que la *Iliada*. Tú cantas en el pinar del sombrío Galeso, con gastadas flautas, a Tirsis y Dafnis, y nos dices cómo diez manzanas pueden seducir a las jóvenes, si se las acompaña con un cabrito quitado al pecho del que mamaba... Feliz Coridón, que trata de tentar al inocente Alexis y de gustar las delicias de su rústico señor... Eres tú el que canta las lecciones del viejo poeta de Ascra, qué llanura es adecuada para la mies, qué colina para madurar la uva. Tu

20. Véase J. Carcopino, *Virgile et le mystère de la IV^e églogue*, pág. 196.

21. Tácito, *Diálogo de los Oradores*, 13.

canto es parecido al que entona Apolo en su docta lira, cuando posa en ella sus dedos para arrancarle acordes.”²²

En este pasaje Propertio sólo evoca la obra de Virgilio mediante temas extraídos de sus poemas o de otros análogos. Muestra así que estaban en las manos y en la memoria de todos, puesto que alusiones, aún oscuras, bastaban para recordarlos. Otros escritores confirman su testimonio: Horacio, en sus *Sátiras*,²³ en una época en que sólo habían aparecido las *Bucólicas*; más tarde Ovidio en los *Tristes*:²⁴ los lectores de la *Eneida* —dice— sobre todo los del libro IV, eran ya incontables. Casi inmediatamente después de la muerte del poeta, un gramático, su contemporáneo Cecilio Epirota,²⁵ imprimió a sus obras la marca más indudable de la popularidad, al introducir su explicación en las escuelas. Le habían bastado al poeta unos pocos años para llegar a ser un escritor clásico. El sueño que expresaba modestamente en el prólogo del libro III de las *Geórgicas*, tomando una frase de Enio, se había realizado sin demora: “Hay que intentar la vía por la cual yo también podría elevarme de la tierra y, vencedor, volar por las bocas de los hombres.”

Pese a lo elevado de su situación, o más bien a causa de esa elevación, Virgilio no es un poeta cortesano, un Claudiano, que canta sin discernimiento todos los hechos favorables o desgraciados de la dinastía, a quien quiera oírle, sin elección ni preferencia. Tampoco es un Calímaco, dispuesto a celebrar los bucles del cabello que las emperatrices irían a consagrar en los templos de los dioses. Su ambición es más grande. Se interesa en el progreso de los tiem-

22. Propertio, 2, 34, 65-80.

23. Horacio, *Sátiras*, 1, 10, 44-45.

24. Ovidio, *Tristes*, 2, 533 y sigs.

25. Suetonio, *De los gramáticos y los rétores*, 16.

pos nuevos, en la reparación de los desastres emprendida por el emperador, capta y comparte las miras lejanas del trono: retorno a lo que antaño constituyó la grandeza de Roma, trabajo, patriotismo, disciplina, coraje, resistencia. Se crea con esta meditación una filosofía social que sostiene poderosamente sus dos últimas obras.²⁶

Así pues, a partir de las *Bucólicas* Virgilio no cesó de crecer. La amistad de los poderosos y la gloria forzaron su puerta. No las había buscado. Hasta había tenido la precaución de huirles. Aulo Gelio²⁷ nos informa que había abandonado Roma para retirarse a Nápoles, en cuyos alrededores, en Nola, poseía una villa. Es agradable representarse al dulce y modesto poeta refugiándose en la paz de la más bella rada del mundo, sintiendo subir la inspiración de ese suelo de líneas armoniosas, ante esas aguas espejantes sobre las cuales no flotaba entonces el penacho arborescente del real Vesubio. Lugares hechos para la meditación y el pensamiento, lejos de la agitación de la corte, donde el poeta podía olvidar que Augusto era dios y acordarse de ese otro dios, dueño del mundo, al que las *Geórgicas* rinden un homenaje tan convencido.

26. Véase sobre esta cuestión J. Bayet, "L'expérience sociale de Virgile", *Deucalion*, 1947, n° 2, pág. 197 y sigs.

27. Aulo Gelio, 6 (7), 20, 1.

VI

En la encrucijada

En un mito de origen estoico, los griegos se representaron a Heracles “en la encrucijada”, sentado en un cruce de caminos, donde dos rutas se extienden ante su vista, la que lleva al placer y la que lleva a la virtud, e interrogándose sobre la elección que hará entre ellas. A la época en que hemos llegado, Virgilio se encuentra en una encrucijada semejante. Pero en su caso no se trata, como en el de Heracles, de los caminos de la vida. Los primeros versos de las *Geórgicas* revelan que desde las *Bucólicas* se cumplió en su espíritu un gran trabajo de elaboración, y que descubrió en qué consiste la verdad de una existencia humana. Hasta el final de la *Eneida* irá agregando desarrollos a su ideal, rectificándolo quizás en algunos aspectos. Pero ya están definitivamente fijados los elementos esenciales. Ahora lo que está en cuestión es el arte. Antes había optado deliberadamente por el método de Catulo y el fino cincelado alejandrino.¹ Inclinandose hacia Teócrito, había renunciado a continuar la vía romana del *Poema de la naturaleza*. Ahora su fe está sacudida, el poeta duda. Las *Geórgicas* representan un período de transición en el cual

1. Véanse pág. 33 y sigs.

el alejandrinismo ya no reina, pero aún vive y se inserta en una concepción nueva de la poesía. No hay fusión ni contaminación entre ambas tendencias. Permanecen separadas y su acercamiento da al poema un sabor muy especial, más hesiódico en el libro I, más romano en los otros tres.

No se trata, pues, de una verdadera ruptura con la poesía anterior, sino más bien de un cambio de dirección. El anuncio del tema del nuevo poema, que figura de ordinario al comienzo, sólo aparece en el libro II:² “Emprendo una obra cuya gloria y arte son antiguos. Oso abrir las fuentes sagradas y me voy por las ciudades romanas cantando el canto del poeta de Ascra.” Ese poeta es Hesíodo, y la evocación de Hesíodo, lejos de apartarnos del alejandrinismo nos introduce de pleno en su corriente. Teócrito, el inspirador de las *Bucólicas*, le pertenecía por nacimiento; Hesíodo le pertenece por adopción. Calímaco había puesto en guardia a sus discípulos contra la imitación de Homero, al cual admiraba sin embargo grandemente. Pero no basta admirar a Homero para poder imitarlo, y el buen sentido unido a la experiencia había mostrado cuán peligrosa era esta imitación; los talentos del siglo ya no bastaban para ello. Modestia en apariencia, necesidad de renovación en realidad. Pero como la costumbre quería entonces que todo género de poesía tuviera un patrón, luego de renegar de Homero las miradas se volvieron hacia Hesíodo, varias generaciones posterior a la *Ilíada* y a la *Odisea*. Este campesino beocio realizaba excelentemente el ideal de Calimaco. Su obra maestra, *Los trabajos y los días*, estaba contenida en sólo ochocientos versos, y su condición social lo había preservado de las influencias literarias que hubieran podido corromperlo; resultaba así el artista por excelencia del arte simple. Con él

2. *Geórg.* 2, 174-176.

no había que temer ni “el libro grueso” ni el “limo del río asirio”. Estaba cortado de antemano a la medida de la poesía helenística. Calímaco lo proclama en un bonito epigrama con el cual anuncia al público la aparición de los *Fenómenos* de Arato de Solos, y que es un verdadero manifiesto de escuela: “Es la poesía, es la manera de Hesíodo. No, el poeta de Solos no siguió al aedo supremo, pero me atrevo a decir que se modeló sobre lo que hay de más encantador en sus poemas. Salve, estrofas sutiles, frutos de las vigiliass y los esfuerzos de Arato.”³

Las últimas hebras de la poesía alejandrina aparecen pues en diversos puntos de las *Geórgicas*; tendremos ocasión de volver a hablar de su curioso final. A todo lo largo del libro I se insertan permanentemente cuadros cincelados en piezas de orfebrería entre las directivas referentes a la labranza, al rastrilleo, y sobre todo en las advertencias que conciernen a los pronósticos del tiempo. Pero el servicio esencial que Virgilio debe a Hesíodo, es el de haberlo orientado hacia un poema didáctico, y un poema didáctico agrícola.

A decir verdad, el poema de Hesíodo, *Los trabajos y los días*, sólo se refiere accidentalmente al trabajo de los campos: de él 234 versos están consagrados al cultivo de la tierra y 63 al discernimiento de los signos de los días por los cuales este cultivo se orienta.⁴ Todo el resto, 531 versos, forma una especie de vademécum del campesino, que contiene las informaciones prácticas y los buenos consejos morales de que éste tiene necesidad en el curso de su existencia. Hesíodo no es un teórico del arte agrícola; sus pretensiones no llegaron a tanto. Su pequeño escrito está dirigido a

3. Calímaco, *Epigramas*, 27, ed. E. Cahen, retocado según el *Calímaco*, pág. 299 del mismo autor.

4. Versos 383-617 y 765-828.

su hermano Perses, mala persona que le cuestiona su parte de la herencia paterna y al cual él se esfuerza en reconducir al buen camino. Este Perses contribuye en buena medida al encanto del poema de Hesíodo; su inteligencia limitada, su socarronería de campesino astuto, parecen haber sido la musa de su hermano. Le inspiraron, además de una colección de moral práctica en la cual se capta vívidamente y se traduce con una deliciosa inocencia la existencia del campesino, una representación del campo en que trabajan penosamente esos rudos agricultores, plena de frescura y de sinceridad, de una factura totalmente helénica, de líneas sobrias y netas y tan viva que por instantes el lector cree estar dando por allí un paseo matinal.

La influencia de este breve tratado, de esos trescientos versos cuya lectura penetró a Virgilio, hacen precisamente del libro I de las *Geórgicas* una de las partes más atrayentes de su poesía. En el libro II se anuncia otra inspiración. J. Bayet⁵ ha estudiado con sutileza la oposición existente entre ambas secciones de la obra. Según él, el libro I fue compuesto lentamente, junto con las últimas bucólicas, entre 39 y 37. En 37 ó 36 Varrón habría comenzado a publicar su *Tratado de agricultura*. Esta circunstancia amplió el horizonte de las *Geórgicas* y al tratado sobre los cereales, contenido en el libro I, se agregaron los tratados de los árboles y de la viña, en el libro II, de la cría de ganado en el libro III y de la apicultura en el libro IV.

Tenemos en Francia una pobre idea del poema didáctico, sólo lo conocemos por las disertaciones pedagógicas versificadas de los escritos del siglo XVIII, Louis Racine, Saint-Lambert, Roucher, didácticos sin

5. "Les premières 'Géorgiques' de Virgile" (39-37 av. J.-C.), *Revue de philologie*, 1930, pág. 128 y sigs.

duda, pero ¡qué poco poéticos! Su excusa consiste en haber nacido en la época más prendada de la ciencia y cerrada a la poesía que haya existido. El origen del género se pierde en la noche de los tiempos. Los más antiguos filósofos y los más antiguos sabios de Grecia confiaron sus teorías a la custodia de la versificación, menos preocupados de embellecerlas que de encontrar en ésta un alivio para la memoria. Dada la ignorancia en que estamos de tantas obras desaparecidas, Hesíodo aparece como un inventor, el creador del género. Y además ya vimos con qué reservas hay que reconocer en él a un verdadero poeta didáctico. Poeta es, sin duda, y gran poeta, pero ¿qué enseña? Tenemos que bajar hasta los Alejandrinos para encontrar allí a Arato y a algunos émulos. Los *Fenómenos* son obra distinguida y delicada. Pero dudamos en confesar que realice mucho mejor la idea del poema que las disertaciones de Roucher y Saint-Lambert.

Parece pues que el lugar estaba vacío y esperaba a Lucrecio. P. Lejay dice con razón que el poema didáctico era una creación propiamente latina.⁶ Sin embargo, los materiales estaban al alcance de la mano. La enseñanza, parte esencial del tema, se había revestido en Hesíodo de una forma artística. En Lucrecio, se penetró de emoción. Nadie logró reunir mejor los tres elementos del género. Su exposición del sistema de Epicuro es lógica, exacta, clara, y su composición posee una poderosa solidez que podría envidiar la prosa. Su arte es sin duda primitivo, pero se eleva a menudo a sorprendente altura. Se asocia con esto una emoción sobrecogedora, mientras desarrolla los dogmas desolados del epicureísmo, gritos de angustia de un alma que trata de engañarse y no lo consigue. Enseñanza, sea. Pero ¡cuán pronto la enseñanza sólo parece el pretexto y lo accesorio!

6. *Oeuvres de Virgile*, por F. Plessis y P. Lejay, página XXIII.

Tal es la herencia que recibió Virgilio. Y también podemos preguntarnos en su caso si la enseñanza no es un simple pretexto. Ya los antiguos se planteaban la cuestión, y hasta la contestaron. Séneca, luego de citar un verso de las *Geórgicas*, continúa así: “Como dice nuestro Virgilio, que se propone exponer no lo que es más verdadero, sino lo que es más hermoso, que trató, no de instruir a los agricultores, sino de hacer gozar al lector.”⁷ Sería ingenuo, en efecto, representarse al campesino latino a la búsqueda de recetas de cultivo en las *Geórgicas*; el *Manual del perfecto jardinero* de la época llenaba por cierto mucho mejor esta función. Así pues, antes de abordar el estudio del poema, debemos tratar de captar qué se proponía exactamente Virgilio al escribirlo. El *Tratado de la naturaleza* nos ayudará grandemente a comprenderlo.

Para Lucrecio, se trata de exponer el sistema de Epicuro y lo logra con una sorprendente claridad. Pero la claridad no excluye siempre la sequedad, la pobreza. La historia de los “pequeños cuerpos” que componen el mundo entorpece a veces el poema, y con ello nuestra atención. Si los siete mil versos del poema fueran así, no los enfrentaríamos sin espanto. Si la obra tiene un alma, no se halla para nada allí. Junto a esos “pequeños cuerpos”, está la angustia de los corazones apretados por la aprensión de un más allá desconocido. Las representaciones de los suplicios del infierno turbaban entonces en lo vivo la conciencia de los hombres. Para conjurar el horror, se arrojaban a ciegas en las religiones místicas que les prometían el santo y seña, talismán adecuado para conmover a los dioses de abajo y para preservar del descenso al Tártaro; se precipitaban en la ascesis, o si no se esforzaban por aturdirse u olvidar. El mundo entero buscaba la salvación y la seguridad. Lucrecio

7. Séneca, *Cartas a Lucilio*, 86, 14.

las encontró en el materialismo: si el mundo es enteramente material, el alma muere con el cuerpo y, por más poderosos que sean, los dioses no podrán torturar lo que ya no existe. El materialismo es, pues, un mensaje de liberación y Lucrecio lo ofrece al mundo romano con un entusiasmo de apóstol. Dos tesis se ligan en su poema: la cosmología epicúrea y la fe en la palabra de salvación que ésta trajo al mundo. La belleza de su poesía depende de la unión estrecha de estas dos tesis que para él eran sólo una y sacudían de consuno todas las violencias y todas las delicadezas de su sensibilidad. Tal es la fórmula del poema didáctico romano, y ya que es el único en que hayamos llegado a reconocer la esencia del género, debemos confesar que es, pura y simplemente, la del poema didáctico. Por poco que lo examinemos en detalle, Boileau, el seco y razonable Boileau, nos hará entender que no nos equivocamos. Por cierto que nadie se consagró más que él, con casi todas sus obras, a la enseñanza, y como era un poco poeta se complugo, como se decía en el siglo XVII, en cantar su doctrina, una literatura de buen sentido, de sensatez y de razón de la cual estaba quizá tan prendado como Petrarca lo estaba de Laura. Y lo extraordinario es que sacó de su lira, en honor de ella, versos muy buenos:

¡Y yo sería el único que no podría hablar!

¡Frente al ridículo, no podría reír!

La sátira...

es la única que sazona lo agradable y lo útil

y con un verso purificado a los rayos del buen sentido libera a los espíritus de los errores de su tiempo.

El amor por el tema, la creencia ardiente en su excelencia, la verdadera emoción, sincera, no facticia y convencional, son entonces los elementos esenciales del poema didáctico, y Virgilio es un verdadero poeta

didáctico justamente porque está conmovido. Pero ¿cuál es el verdadero objeto de su emoción? ¿La enseñanza agrícola? Los más bellos movimientos líricos de Lucrecio expresan su admiración por la materia que enseñaba, por su claridad, su lógica, el milagro de su invención. Pero en las *Geórgicas*, más allá de la enseñanza agrícola se halla la tierra, y está bien claro que la imaginación de Virgilio no se detuvo a mitad de camino y que el cultivo y sus trabajos fueron sólo la vestimenta bajo la cual le aparecía la gran entidad, la Tierra madre. El resto sólo era la vía que lleva a ella, los peldaños por los cuales se la aborda, en suma, ya lo hemos dicho, lo accesorio. Así se explican las lagunas que, ya desde la antigüedad, se comprobaron en las *Geórgicas*. El poeta poseía, a partir del libro II, el tratado de Varrón, una de las obras más ricas referentes al cultivo de la tierra. Las coincidencias existentes entre las obras de los dos escritores muestran suficientemente con qué libertad Virgilio tomó materiales de su predecesor. Si lo hubiera considerado necesario, habría podido utilizarlo en forma más completa aún. Allí hubiera encontrado no sólo las informaciones que omitió sobre el cultivo del trigo y de la viña, sino también otras para completar su tratado de la cría de ganado.

Se comprende fácilmente que haya dejado de lado la de la liebre, el jabalí, la caza de pluma y de pelo, ya que sólo encaraba el pequeño cultivo campesino y no tenía entonces a su disposición los inmensos parques que convienen a tales empresas. Pero es sorprendente no ver figurar en las *Geórgicas* estudios concernientes al asno, el puerco, la gallina, inseparables de la vida campesina, que Varrón había tenido cuidado de no omitir. Se impone la conclusión de que poco le importaba ser completo, lo que habría sido su primer deber si hubiera querido hacer obra de enseñanza. Desde la antigüedad se señaló la forma

caprichosa en que elige: “Vemos —dice Plinio el Viejo— que Virgilio, el más grande de los poetas, evita decir los productos de los jardines, y de todo lo que relata sólo toma la flor, contentándose con nombrar en total quince especies de plantas de viña, tres de olivo, otras tantas de peral, el manzano de Asiría, mientras todo el resto queda de lado.”⁸ En ocasiones es preciso o impreciso, exacto de ordinario en lo que respecta al cultivo de la tierra, vago y fluctuante en lo demás, por ejemplo en el diagnóstico de las enfermedades del ganado.

Estas desigualdades son tanto más notables, cuanto que las *Geórgicas* no tienen el carácter de una obra de aficionado. Todos los que las estudiaron en detalle, como R. Billiard,⁹ quedaron impresionados por el conocimiento seguro que el poeta tenía de la materia que trataba. Puede atribuírselo a la estadía en Mantua, a los campesinos cuya existencia vio de cerca y más o menos compartió. Pero agregó a sus experiencias muchas lecturas: *Historia de los animales* de Aristóteles, *Historia de las plantas* de Teofrasto, tratados de astronomía de Eratóstenes de Cirene, *Teriaca* de Nicandro de Colofón, etcétera; además Hesíodo y Arato de Solos, y los romanos Catón y Varrón.

Virgilio era un gran amigo de los libros. Todo lo prueba, en particular el rico subsuelo documental que sostiene a la *Eneida*. En su caso no se trataba sólo de información, pues su curiosidad sobrepasó con mucho las necesidades de los temas que trataba. Este hombre meditativo gustaba de sumergirse, solo y silencioso, en las avenidas del pasado. Gozaba al verlo elevarse de la sombra para él, para la alegría de su

8. Plinio, *Historia natural*, 14, 7.

9. *L'agriculture dans l'antiquité d'après les "Géorgiques" de Virgile*, y *Les "Géorgiques"*, texto y traducción por R. Billiard.

contemplación. Pero al mismo tiempo la estructura de las *Geórgicas* se le aparecía de más en más sólida y lógica. Varrón le reveló su posible amplitud y él la concebía netamente al comienzo del libro II, donde se acumularon de golpe los trozos más significativos.

Acaba de enumerar una cantidad de tipos de vino latinos y griegos. El ritmo ditirámbico de esta parte del poema lo enardece y lo arrastra. La rivalidad de los viñedos de la Hélade y los del terreno romano, de Taso y de Falerno, se le aparece como el símbolo de las misiones opuestas de los dos pueblos a través del mundo. Esta comparación lo ha acosado largo tiempo, pues sólo encontró su forma definitiva en el libro VI de la *Eneida*.¹⁰ Entretanto, toma aquí el aspecto agrícola que la materia requería. Grecia —dice— es rica en leyendas.¹¹ Sus barbechos producen extrañas mieses que la imaginación transforma en poemas: de la siembra de los dientes del dragón, de la labranza de los toros de narices de fuego, nacen héroes encasquetados, lanza al puño, erguidos sobre el surco para matarse entre sí. Italia ignora estos milagros, pero aunque no tenga el ensueño, posee la realidad: frutos de la tierra, cereales, viñas, ganados, cielo clemente, ausencia de animales dañinos. Luego sus ciudades. No las grandes ciudades, orgullo de la nación y fuentes de la corrupción, sino los *oppida* provincianos, los *castelli romani* de la antigüedad, empinados sobre la punta de las rocas, con el pie bañado por los cursos de agua, tan cercanos a los campos que la población urbana y la población rural tienen los mismos intereses y las mismas sólidas virtudes. Virgilio los consideró siempre como el elemento fundamental del poderío romano y los prefiguró en la juventud albana que, en los infiernos, escolta

10. *En.* 6, 847 y sigs., véase pág. 270.

11. *Geórg.* 2, 136 y sigs.

a Silvio, su rey: “Te construirán —dice— Nomento y Gabios y Fidenas; elevarán sobre las montañas las ciudadelas de Colacia, de Pomecio, el Castrum de Inuo y Bola y Cora.”¹² Les agrega los héroes de la historia, los Decios, Mario, los grandes Camilos, los Escipiones infatigables en la guerra, y termina con su homenaje personal el himno a esta tierra privilegiada: “¡Salve, gran madre de las cosechas, tierra de Saturno, gran madre de los hombres! Emprendo por ti una obra cuya gloria y arte son antiguos. Oso abrir las fuentes sagradas y me voy cantando por las ciudades romanas el canto del poeta de Ascra.”¹³

Este pasaje define los propósitos del poeta mucho mejor que el del comienzo del libro I. Canto las hazañas y el héroe que vino el primero a la costa Lavinia, dice anunciando la *Eneida*. Y aquí: Para ti, tierra de Saturno, canto el canto del poeta de Ascra. En esta fórmula solemne se presiente una epopeya, y que el poeta se prepara para celebrar a la manera homérica a la Tierra madre, que será su heroína. Calímaco ya no reconocería a su discípulo en este aliento y en esta promesa. En lugar de los versos modestos de otrora, va a decir la lucha incesante, infinita, a la cual diez años no ponen fin, la del campesino contra el adversario eterno al que hay que arrancar sus dones, la gran aventura de los cultivos estacionales, el agricultor al acecho tratando de captar la hora de su paso, su encarnizamiento contra los enemigos del cielo, del suelo y del subsuelo, la ruina de las cosechas devastadas por la tempestad cuando los cosechadores iban a entrar en el campo, la victoria de la vendimia sobre los racimos maduros traídos en triunfo del ribazo, en suma, el abrazo de esta pareja siempre en lucha, la tierra y el agricultor. El

12. *En.* 6, 773 y sigs.

13. *Geórg.* 2, 173-176.

tono será menos magnífico que en la *Eneida*, pero a menudo más conmovedor.

Las *Geórgicas*, según veremos, son el poema de las retractaciones. Su plan mismo lo es. ¿No había afirmado Virgilio en la égloga del canto de Sileno que Apolo sólo esperaba de él cantos modestos? En el libro I costó la ribera de Hesíodo y apenas hinchó sus velas. Pero en el libro II la timidez queda de lado y el poeta boga en la estela de Lucrecio, es decir, en lo que hemos llamado la tradición propiamente romana. Le agrega lo mejor del alejandrinismo. Las *Geórgicas* representan, pues, en la evolución virgiliana la etapa media, la más interesante quizá de su genio.

VII

El anti-Lucrecio de Virgilio

Las *Geórgicas* respiran serenamente la calma y la paz de la naturaleza. No se oye allí el entrechocar de las armas. Todo es verdor, soplo de brisas, mugidos lejanos de los ganados. Producirá sin duda asombro si yo descubro bajo esta bella superficie sin arrugas una obra de polémica, un anti-Lucrecio que precede en casi dos mil años al del cardenal de Polignac.

No cita a Lucrecio en ninguna parte, ni siquiera en un pasaje donde se creyó durante largo tiempo percibirlo. Pero está en todas partes. Para reconocerlo, es preciso notar un método que todos los antiguos utilizaron y al cual recurre permanentemente Virgilio, sea que quiera referir al lector a las obras de algún otro escritor, sea que lo invite a remitirse a las suyas propias. Para eso toma de un poeta —pues sólo se trata aquí de poesía— alguna particularidad bien visible, por lo común sus hábitos estilísticos, o una tesis, o las expresiones de un pasaje que tiene especialmente en mira. Despertada así, la atención del lector se dirige al lugar designado. Si no se tienen en cuenta estas indicaciones, no se puede captar la vinculación de los hechos en la *Eneida*. En las *Bucólicas*, por el contrario, no se percibe este sistema de referencias; el canto de Sileno en la égloga VI, de una

lengua totalmente lucreciana, no parece encubrir una intención disimulada. Pero las alusiones a Hesíodo y a Lucrecio llenan las *Geórgicas* y nos ayudarán a penetrar el pensamiento de su autor.

Al comienzo del libro I Virgilio resume en un verso, ya proverbial, la esencia de la vida rústica tal como la concibe desde las *Bucólicas*:

*labor omnia uincit
improbis,*

“un trabajo encarnizado triunfa sobre todo”.¹ Esta máxima es como un calco de la que se lee hacia el final de la égloga X:

omnia uincit amor; et nos cedamus amori

“el amor todo lo vence, cedamos también nosotros al amor”. Al leer una, un espíritu atento no puede dejar de recordar la otra. La primera es una reetracción de la segunda, advierte al lector que la atmósfera ha cambiado, que Virgilio está guiado por un nuevo ideal, que renuncia a la pereza arcadia para describir la ruda tarea de los campesinos cuyos perfiles esbozó antes en media tinta, en las interlíneas de los cantos amebeos.

Todas las páginas de las *Geórgicas* estarán ya plenas del trabajo, de sus esfuerzos, de sus fatigas y de la magnífica alegría que lo corona. Cuando el poeta vivía en Roma, al atravesar el foro intrigante y ocioso en el que jugaba el gran juego de la política, veía allí a una plebe desocupada, que se ganaba el pan escoltando a los candidatos, profiriendo en el momento oportuno las aclamaciones ordenadas, llevando aquí y allá los mensajes de torcidas intrigas. No podía

1. *Geórg.* 1, 145-146.

dejar de establecerse una comparación en su pensamiento, y es sin duda por ello que ha evocado tan a menudo a la altiva población rústica y provincial que cavó los fundamentos de la ciudad eterna con la azada y el arado, los Marsos, los Oscos, los habitantes de Cures, sus pequeñas ciudades encaramadas sobre la roca y sus campos bien cultivados. El trabajo, y en particular el de la tierra, es la razón de ser de Roma, la garantía de su prosperidad, y la historia ha narrado los esfuerzos que hizo Augusto para restituirle su carácter honorable.

Virgilio, es inútil recordarlo, se asoció con su obra y lo hizo con una notable elevación de miras. Aunque era todo un romano —¿qué condenas no se han pronunciado contra la avaricia de Roma y su utilitarismo?—, ve en el trabajo de los campos algo distinto de los graneros llenos y la despensa bien provista. El trabajo es ante todo la voluntad de Júpiter y el instrumento esencial de la organización del mundo. Tal es la lección del comienzo de las *Geórgicas*, y Virgilio sube de entrada hasta el trono de Júpiter para saludar en él al autor de la gran ley que pesa sobre los hombres: “Es el padre mismo quien ha querido que la vía del cultivo no fuera fácil y el primero que hizo remover la gleba con método, despertando los espíritus de los mortales mediante las preocupaciones y no permitiendo que sus súbditos se entorpecieran en un pesado letargo. Antes de Júpiter no existía cultivador que forzara la tierra a producir, ni siquiera estaba permitido repartir los campos y dividir la tierra con límites. Lo que los hombres se procuraban era bien común, la tierra producía todo generosamente sin que nadie la invitara. Es él quien dio a las negras serpientes su dañino veneno, exprimió la miel para sacarla de las hojas, ocultó el fuego, detuvo el vino que corría por todas partes en los arroyos, con el fin de que la necesidad, mediante tanteos, produjera poco

a poco las diversas artes e hiciera brotar el fuego enterrado en las venas del sílex.”²

Nuevo desmentido a las *Bucólicas*, más categórico aún que el precedente. El trabajo de la tierra no consiste en el reposo y el caramillo y las dulces ovejas que no se apartan del pastor dormido, sino en la lucha; el cultivador debe forzar a la tierra a producir. La edad de plata, reino de Júpiter, durante el cual todos los males se abatieron sobre el hombre y las virtudes volaron al cielo, fue denigrado porque no se lo comprendió. La edad de Saturno era la infancia de la humanidad, la facilidad de los comienzos de la vida. En tiempos de Júpiter el hombre entra en la virilidad y recibe del cielo mismo la educación masculina de las inquietudes, de los peligros, de los sufrimientos. Pero es entonces cuando se vuelve grande. Júpiter es el dios de los adultos, un dios prudente, consciente, aplicado, infalible en su obra; en suma, para llamarlo por su nombre, es la Providencia.

Cuando se lee la historia de la filosofía antigua, llama la atención la tendencia continua hacia el monoteísmo que muestran todas las sectas a partir de Platón. Entre filosofía y mitología ha habido siempre una guerra más o menos sordamente declarada. Pero la conquista del monoteísmo fue ruda y lenta, hubo que ganarla etapa por etapa. Una de las más largas y difíciles fue la eliminación del elemento material en el concepto de la divinidad. Hasta se ha pretendido que la filosofía de Platón fue la única en lograrlo. No es cierto, pues aunque la divinidad de los estoicos, por ejemplo, es de naturaleza ígnea, debemos confesar que ese fuego que gobierna sabiamente el mundo no responde en nada a la idea que nos hacemos de la materia. En cambio, la idea de la Providencia apareció en ellos netamente por primera vez. En las

2. *Geórg.* 1, 121 y sigs.

Geórgicas, Virgilio afirma su creencia sobre este punto con una nitidez, una seguridad, una energía que manifiesta altamente la intrepidez de su fe y forma su irreductible núcleo. No es sin embargo su última palabra. La *Eneida* mostrará que la elaboración de su pensamiento continuó y que el poeta vio elevarse en su espíritu los inquietantes problemas que la noción de la Providencia propone a la lógica humana.

Virgilio encuentra ante sí, desde este primer paso de su pensamiento, a los adversarios entre los cuales debe abrirse camino, Hesíodo y Lucrecio. El primero explica así la ley del trabajo: “Los dioses mantienen oculto a los hombres —dice a su hermano Perses— el medio de subvenir a su vida, pues si no tendrías fácilmente, aun trabajando un solo día, de qué vivir un año descansando. Pronto colgarías el timón al humo del hogar, todo trabajo cesaría para los bueyes y los mulos infatigables. Pero Zeus ocultó ese secreto, irritado en su corazón por el engaño del astuto Prometeo. A causa de ello preparó para los hombres afligentes preocupaciones.”³

Existe pues un secreto de la vida fácil, de la abundancia ociosa. Zeus lo sabe, pero por espíritu de venganza lo ocultó y quiso que el trabajo fuera duro y fatigoso para todos, hombres y animales. Sobre este punto Virgilio está de acuerdo con Hesíodo, tan de acuerdo que seguramente el pasaje de Hesíodo lo inspira aquí: el trabajo es un mal, una pena, y esta pena es querida por la divinidad. Pero llegadas a este punto, las dos tesis se apartan y se dan la espalda. Para Virgilio, la dureza del trabajo es producto de la voluntad misericordiosa de Júpiter; para Hesíodo, es una venganza. ¿Venganza de qué? Aquí se mide la largura del período que separa a los dos poetas y la distancia de las civilizaciones a las cuales pertene-

3. Hesíodo, *Los trabajos y los días*, 42-49.

cen. Hesíodo se mantiene en la concepción más primitiva de la justicia divina, la del castigo de la *hybris*, o demasía, u orgullo, que ya se ha vuelto completamente extraña para nosotros. En las quiebras de la fortuna, en que Bossuet veía más tarde la prueba más conmovedora de la fragilidad de la dicha humana, los contemporáneos de Homero y de Hesíodo creían reconocer un efecto de los celos de los dioses, resultado de su defensa contra las usurpaciones del género humano sobre la parte que les estaba reservada. Estos dueños del mundo no conocían otro tipo de falta, y es el pecado de *hybris* lo que motiva la hostilidad del Zeus de Hesíodo. Esta justicia tan primitiva vivió aún bastante como para ser uno de los resortes más poderosos de la tragedia griega en su mejor época. Pero los progresos de la filosofía y de la moral hacía ya largo tiempo que la habían abolido en la época de Virgilio. A la interpretación de Hesíodo, la dureza del trabajo impuesta al género humano para castigar el robo que Prometeo había cumplido para beneficiarlo, Virgilio opone la suya: el trabajo no es una venganza de Júpiter, ni siquiera es, como en la Biblia, el castigo de una falta moral. Es el útil esencial del perfeccionamiento de la humanidad, elegido por aquel que, en este pasaje⁴ como a todo lo largo de las *Geórgicas*, Virgilio llama “el padre”, es decir, aquel que sólo puede experimentar amor respecto de los mortales.

Una vez descartada la concepción de Hesíodo, Virgilio se vuelve hacia Lucrecio para apartar también la tesis de las *Geórgicas* de la del *Poema de la naturaleza*. El libro V de este poema termina por una descripción de la aparición del hombre sobre la tierra, conmovedora, realzada por la solidez de la lengua, el esplendor de las imágenes, íntimamente penetrada por

4. *Geórg.* 1, 121.

un sentimiento de piedad humana. Lucrecio se representa el advenimiento de nuestra raza, nacida de la tierra, desprovista de todo, inferior por sus fuerzas y sus instintos a la mayoría de los animales, y que no obstante lucha sin desmayo, se eleva poco a poco por encima de éstos, hasta llegar a la civilización y a la vida política. Virgilio resume los mil doscientos versos que abarca aproximadamente este pasaje, en algunos trazos rápidos que bastan para atraer hacia él la atención del lector: “Quiso que el hombre requiriera el trigo a los surcos, que hiciera brotar el fuego oculto en las venas del sílex. Es entonces cuando los ríos sintieron por primera vez que llevaban troncos ahuecados, cuando el navegante contó y nombró las estrellas... entonces cuando se inventó el prender a las fieras con el lazo, tenderles trampas con liga, rodear los grandes bosques con una jauría. Uno barre el ancho río con el esparavel, buscando lo hondo, otro arrastra sobre el mar sus húmedas redes. Entonces apareció la dureza del hierro y la sierra rechinante... entonces nacieron las diversas artes.”⁵

En la descripción de Lucrecio, que es uno de lo más bellos logros de este sombrío genio, el hombre está solo. Solo frente a la necesidad, maestro duro y cruel. Los dioses están por allá, sin duda, pero lejos, no se sabe dónde, confinados en la pereza que les impone el sistema de Epicuro. Por ningún lado aparece el Titán caritativo del cual no pudieron prescindir los griegos. En medio de esta desolación, de este abandono total, el hombre tuvo que encontrar la vía de la civilización, mediante sus solas fuerzas, gracias a las experiencias repetidas que cada vez pagaba con su vida. En Virgilio, por el contrario, todo ocurre bajo la mirada de Dios, del “padre”, cuyo nombre domina el pasaje desde el verso 121. Creemos estar contem-

5. *Geórg.* 1, 134-145.

plando uno de esos hermosos grabados antiguos en los que el artista representa al creador con el brazo extendido sobre nubes tormentosas, bendiciendo la obra de la creación.

En otro pasaje, Virgilio se opone a una de las concepciones capitales del sistema de Lucrecio. El *Poema de la naturaleza* comienza con una invocación a Venus, concebida sobre el modelo del himno antiguo a los dioses. Es uno de los trozos más conocidos del poema y cuya casi popularidad se explica por su incomparable belleza. No obstante, si bien la admiración de los lectores ha coincidido al respecto desde la antigüedad, no deja de ofrecer dificultades de interpretación. Algunos han querido ver en la invocación de una de las grandes deidades del Olimpo griego, un desmentido de Lucrecio a su propia filosofía: ¡los dioses que pretende mantener alejados de la creación surgen en el umbral del poema! La respuesta es fácil y basta una palabra para eliminar la contradicción. Se la dijo más de una vez. En su comentario sobre el texto de Lucrecio, A. Ernout y L. Robin la repitieron con una particular claridad. Venus no es aquí ni la diosa de los amores de mil formas a los que presidía en Citera y en Pafos, ni la divinidad marina que Eneas persiguió, en sus andanzas, de templo en templo, a lo largo de las riberas frecuentadas por los marineros. Es la representación, el aspecto visible en el cual el poeta encarna la idea abstracta de la fecundidad. Los griegos antes que los latinos, gustaron de dar un cuerpo a esas abstracciones: se veían en los templos estatuas de la Justicia, del Pudor, de la Fortuna. La poesía compitió en esta materia con la pintura. En el libro IV de la *Eneida*, Virgilio abre el drama de amor con una descripción de la Fama que encantaba otrora a los humanistas, en tanto otros hubieran preferido no encontrar en este punto uno de los raros pasajes flojos y desmañados de la *Eneida*.

Si la Venus de Lucrecio se pareciera a la “Fama” de Virgilio, nadie se hubiera engañado. Pero la Venus se impone a la imaginación por una vida intensa, por el decorado grandioso que la rodea. Hace falta un instante de reflexión para darse cuenta de que todo eso no es sino juego del ensueño, poderío de la creación poética. La diosa avanza sobre un tapiz de flores que la tierra artista, *daedala tellus*, despliega bajo sus pasos, la atmósfera es riente y perfumada, el cielo está inundado de luz y una multitud de seres, reunidos por el llamado de la fecundidad, se apretujan escoltándola y se apresuran a asegurar la renovación primaveral del mundo. Este brillante cuadro inspiró una hermosa obra pictórica, la *Primavera* de Botticelli.

Las ideas lucrecianas de este prólogo reaparecen en el libro II (991-995), resumidas y comentadas: “En fin, todos nosotros hemos nacido de una simiente celeste, todos tenemos el mismo padre, del cual la tierra madre y nutricia recibe las gotas de un líquido sutil y, fecundada así, alumbra las tupidas mieses, los árboles frutales, el género humano, todas las especies de animales salvajes.” Aquí tiene la palabra el poeta. Pero como ocurre en el caso de Lucrecio, es inseparable del filósofo; este último interviene y asigna a sus dichos el justo valor. En una de las violentas requisitorias contra la Providencia diseminadas por todo el poema, en este mismo libro II, Lucrecio ⁶ explica que algunos se engañan atribuyendo a un designio de los dioses la atracción que incita a los seres a la generación. Y si se engañan, es porque ignoran las propiedades de la materia. Acumula protestas contra este error. Consintió en dar a la tierra y al éter los nombres de padre y de madre, pero —dice— esta concesión no lesiona el materialismo del sistema. Si el

6. Lucr. 2, 167 y sigs.

éter es el padre, lo es en virtud de una metáfora, puesto que la tierra es fecundada por el agua bienhechora que le vierte el cielo; en cuanto a la tierra, la afirmación de Lucrecio es perentoria: “Nunca tuvo sensibilidad alguna.”⁷

El hermoso contenido poético de estas páginas se reintegra así al más exacto materialismo.

Estos dos fragmentos inspiraron a Virgilio el admirable canto de la primavera del libro II,⁸ tan fresco, tan joven, tan rico en savia nueva, aunque no iguala el poderío y la pasión del poema de la naturaleza. En cambio, el lector encuentra desde el tercer verso el nombre del *pater omnipotens*, el padre todopoderoso, título que ningún ser sobrenatural ostenta en Lucrecio y que introduce aquí al soberano cósmico del pitagorismo y al dios-providencia de los estoicos. Virgilio se manifiesta contra el mecanicismo puro de la doctrina lucreciana; de nuevo se entreabre el cielo y vemos al señor del mundo velando sobre su obra. Y para que no nos equivoquemos, para que reconozcamos que este nuevo desmentido se dirige a Lucrecio, el párrafo siguiente comienza por un pesado vínculo lógico, *quod superest*, frecuente en Lucrecio, muy raro en Virgilio y evidentemente intencional en este lugar.

La teoría de los días constituye para Virgilio una nueva ocasión de afirmarse frente a Hesíodo. La antigüedad la conoció en dos formas: una, que remonta al Egipto antiguo y probablemente más alto aún;⁹ la otra, que continúa guiando hoy como en otro tiempo los trabajos de la agricultura.

Otros dirán en qué consistía en realidad la teoría de los días fastos y nefastos, clara para los romanos puesto que se basaba en una legislación, pero ¡cuán

7. Lucr. 2, 652.

8. *Geórg.* 2, 323 y sigs.

9. P. Montet, *La vie quotidienne en Égypte au temps des Ramsès*, pág. 41 y sigs.

oscura para los demás! De ella me basta encontrar aquí la relación expresamente catalogada en Hesíodo para el espacio de una lunación. Cada uno de los veintiocho días era propicio para uno o más trabajos, favorecía a unos, perjudicaba a otros, no en vinculación con las fases de crecimiento o decrecimiento de la luna, sino como consecuencia de alguna influencia supersticiosa o mágica. El día undécimo conviene a la esquila de los rebaños y el duodécimo a la cosecha. En este último debe la tejedora disponer los hilos en su telar. El decimotercero es bueno para plantar, pero desfavorable para sembrar. El decimosexto es preferible para la reproducción de los machos, el sexto para castrar los cabritos y los corderos, el decimoséptimo para preparar las partes del lecho nupcial y las que sirven para construir los barcos, etcétera. Los griegos adjudicaban una importancia tal a este código de la sabiduría agrícola, que Hesíodo lo encabeza con la recomendación de enseñarlo a los servidores. “En cuanto a los días que nos vienen de Zeus —dice a su hermano— preocúpate de enseñarlos muy bien a tus servidores.”¹⁰

El poeta alejandrino Arato, en el cual se inspiró seguramente Virgilio, hace al comienzo de su poema astronómico de los *Fenómenos* una enumeración de las épocas adecuadas para los diversos trabajos agrícolas y de los signos que los anuncian, y también allí el nombre de Zeus sirve de garantía al poeta: “Comencemos por Zeus —dice— cuyo nombre no callamos jamás los hombres. De Zeus están llenas las calles y también las ágoras de los hombres, está lleno el mar y sus puertos. Siempre tenemos necesidad de Zeus, pues somos sus criaturas. En su bondad él da a los hombres los signos favorables y excita a los pueblos al trabajo, recordando que tienen necesidad de víveres,

10. *Trabajos*, 765-766.

dice en qué momento el suelo está propicio para la labranza...”¹¹ Los ocho versos siguientes recuerdan que, gracias a los astros creados por Zeus para ayudar a los trabajos humanos, advierte el campesino la hora que conviene para plantar y sembrar, con el fin de que el crecimiento de los vegetales se cumpla en tiempo propicio. Por ello a Zeus asciende la primera y la última de las plegarias. Ya no se trata pues aquí de las propiedades de los días del mes, tan arbitrariamente elegidas por la superstición, sino de las que poseen las estaciones del año, ligadas con el curso del sol.

La comparación de las dos teorías permite medir el progreso realizado por la civilización durante los quinientos o seiscientos años que separan a Hesíodo de Arato. Virgilio lo hizo, pero no se contentó con inclinarse hacia el poeta de Solos. Citó la teoría de Hesíodo, según su costumbre en tales circunstancias, pero justo lo necesario para dar a entender a su lector que está pensando en ella. De los veintiocho días del poema de los *Trabajos* sólo conserva tres: evita —dice al agricultor— el quinto día de una luna-ción pues es el día en que nacieron los Titanes y trae desdicha. “El decimoséptimo conviene para plantar la viña, para adiestrar a los bueyes jóvenes, para armar el lizo en el telar, el noveno es favorable a la huida de los esclavos y contrario a los ladrones.”¹² ¿Por qué esos días y no los otros? Unos versos más abajo¹³ comienza un segundo catálogo de días y estaciones inspirado en Arato. La fórmula con la cual se introducen las dos enumeraciones revela la intención secreta de Virgilio.

Hesíodo y Arato habían atribuido a Zeus la responsabilidad de la división del trabajo entre los días y los períodos. Al frente de la parte inspirada en He-

11. Arato, 1-7.

12. *Geórg.* 1, 276 y sigs.

13. 351 y sigs.

síodo, Virgilio hace desaparecer su nombre: “Es la luna misma la que con su curso indica los días, ya unos, ya otros, adecuados para los diversos trabajos”; *ipsa... luna*, la luna, no otro responsable, con toda la fuerza que posee en latín la palabra *ipse*. El segundo catálogo, por el contrario, inscribe en su comienzo el nombre de Dios: “Y para que podamos ser instruidos por presagios ciertos acerca de los calores, las lluvias y los vientos que traen el frío, el *padre* mismo estableció los signos que debía dar la luna, qué pronóstico anunciaría el fin de los austros, en qué notarían los campesinos, gracias a una frecuente observación, que no hay que alejar al ganado de los establos.”¹⁴ La luna sola, mediante sus fases, su redondeamiento progresivo, luego el decrecimiento de su disco, tiene a su cargo anunciar los “días” del mes y sus propiedades. Pero los signos de las estaciones los ordena Júpiter. Por medio de la luna, es cierto, pero la luna es aquí sólo un instrumento. El obrero inteligente que la utiliza es el dios que reúne con arte en torno de estos trabajos las condiciones favorables para su éxito. Aquí no cabe ninguna ensoñación, ninguna fantasía. Sólo se menciona la observación repetida a menudo, *saepe*, del hombre de campo, que ve elevarse los astros con colores diversos, más claros o más coloreados, oye mugir a sus terneras de modos variados, observa el comportamiento de la lámpara con que se ilumina por la noche: “Ni las jóvenes ocupadas en la tarea nocturna pueden ignorar la llegada de la tempestad, cuando al encender la lámpara de arcilla ven que el aceite lanza chispas y se forman hongos de polvillo.”¹⁵

Estas indicaciones discretas, un poco herméticas, del pensamiento de Virgilio, nos llevan de pleno al cora-

14. *Geórg.* 1, 351 y sigs.

15. *Geórg.* 1, 390-394.

zón de la filosofía estoica. Su dogma fundamental era la creencia en la Providencia. Por lo demás, no admitía la intervención milagrosa del creador en la creación, y aunque la explicación última sea de orden metafísico, entre ella y la realidad se interpone una explicación científica. Un pasaje del libro I de las *Geórgicas* expone claramente esta concepción virgiliana. Se trata de la agitación que produce en el nido de los cuervos la proximidad de la primavera: “Entonces los cuervos, con su gazarate contraído, graznan claramente tres o cuatro veces seguidas y se entregan en sus nidos, perchados en lo alto, a una extraña alegría inhabitual, retozando ruidosamente unos con otros bajo el follaje.” Sigue la explicación del fenómeno: “No creo por cierto que por la gracia de los dioses posean una inteligencia o, por voluntad del destino, un don profético superior al nuestro, pero desde que los vientos y la humedad variable del cielo toman otro curso y Júpiter, refrescado por los austros, condensa la atmósfera antes liviana o la aligera cuando estaba condensada, cambian las disposiciones de los espíritus y los corazones experimentan emociones diferentes de lo que eran cuando el viento barría las nubes. De ahí la alegría del ganado, de ahí el regocijo que los cuervos manifiestan a pulmón lleno.”¹⁶

La intervención de Júpiter en los signos instituidos para dirigir el trabajo del agricultor, no se opone entonces a las leyes de la naturaleza sino que se superpone. Se insertó en ellas en la hora de la creación por voluntad del señor supremo. Borremos estas últimas palabras y nos reunimos con el sistema lucreciano: la naturaleza bien construida no necesita de los dioses, pueden éstos permanecer ociosos e ignorantes del mundo. Pero la doctrina de Virgilio, la de la Providencia estoica, reclama la existencia de la divi-

16. *Geórg.* I, 410 y sigs.

nidad, y sin ella no podría concebir una naturaleza bien constituida.

También en este terreno se encuentra Virgilio con sus dos adversarios habituales, la superstición hesiódica y el ateísmo lucreciano.

Esta doctrina estoica constituía, por otra parte, la fe de muchos de entre los romanos que habían reflexionado en los grandes problemas de la vida y apostado, antes de Pascal, por la existencia de un Dios. Virgilio era de éstos, Horacio lo era a ratos, sin duda en aquellos en los que tenía un contacto más largo e íntimo con su amigo. Y ¡cuántos otros se contaban en este número! La expansión de los adeptos del Pórtico en la época imperial lo señaló al siglo siguiente.

Lo que tomamos demasiado fácilmente por superstición entre los antiguos, podía ser tal para los pequeños de espíritu y para la masa. Para las almas superiores, era una doctrina religiosa. El estoicismo y también otras sectas admitían que la unidad del universo reposaba sobre una simpatía recíproca que ligaba entre sí todas sus partes, el macrocosmos, cuya abreviatura era el hombre, el microcosmos. Cuando esta armonía amenazaba con trastornarse o disgregarse, el gran “todo” comenzaba a padecer y sobrevenían los fenómenos precursores de los desastres, esos fenómenos que en la obra de Tito Livio anuncian los grandes virajes de la historia, relatados por Virgilio en los pasajes más importantes de sus poemas, en el libro I de las *Geórgicas*¹⁷ donde presagian la muerte de César, en el libro IV de la *Eneida*¹⁸ donde preceden la de Dido. Era el primer remezón de una calamidad que iba a propagarse: los dioses ponían en guardia al hombre. Este fenómeno es pues de la mis-

17. *Geórg.* 461 y sigs.

18. *En.*, 6, 450 y sigs.

ma naturaleza que los graznidos de los cuervos, pero viene de una lejanía más misteriosa.

Virgilio no cerrará ese capítulo de los “signos”, abierto bajo los auspicios de la Providencia, sin invitar al hombre a la acción de gracias: “Ante todo —dice— honra a los dioses y celebra la fiesta de la gran Ceres, rindiéndole tu culto sobre tupida hierba, hacia el fin del invierno, cuando la primavera está ya serena. Entonces los corderos son gordos, el vino perdió su aspereza, el sueño es dulce, la sombra en las montañas es espesa.”¹⁹ En esta atmósfera de primavera prosigue la descripción de la fiesta que atrae las bendiciones sobre las cosechas. La juventud se reúne para el sacrificio, prepara el vino azucarado con miel de los días de regocijo. Se desarrolla una procesión, acompañada de cantos, y la población campesina emplea ese tiempo de reposo “en movimientos mal reglados y en cantatas”.²⁰ Estos coros de campesinos agradan entonces a Júpiter no por la gracia de sus danzas y la delicadeza de su arte, sino por la inocencia de la vida.

Cuanto más se penetra en los fundamentos de las *Geórgicas*, más se convence uno de que reposan sobre una idea religiosa.²¹ Esta búsqueda obstinada de la divinidad es quizás el elemento más claro de la influencia que Lucrecio ejerció sobre Virgilio. El primero se propone borrar del todo la idea de Dios, el segundo percibir su presencia en cada uno de sus pasos. Y por poco que prosigamos, descubriremos que al escribir esta epopeya de la tierra, Virgilio creyó hacer obra religiosa y depositar a los pies del

19. *Geórg.* 1, 338 y sigs.

20. *Geórg.* 1, 350.

21. Acerca del sentido religioso de este libro I de las *Geórgicas*, se leerá con interés un folleto del R. P. G. Le Grelle, *Le premier livre des “Georgiques” poème pythagoricien* (Namur, 59, rue de Bruxelles).

“padre” un homenaje meritorio cuya recompensa espera serenamente. La expresión de esta fe toma además un aspecto lucreciano, el más curioso de todos. Se trata de un pasaje donde un lector no advertido sospecharía una adhesión a las teorías del *Tratado de la naturaleza* y que, gracias a una verdadera hazaña, contiene su más categórica desaprobación.

En medio de un elogio de la vida rústica que nos ocupará en el próximo capítulo, se deslizan estos versos: “En cuanto a mí, quieran ante todo las Musas bienamadas cuyas insignias sagradas llevo, penetrado en mi corazón de su gran amor, recibirme, explicarme los caminos del cielo y las estrellas, los eclipses del sol y las variadas pruebas que sufre la luna, la causa de los temblores de tierra, por qué fuerza se hincha el mar profundo, rotos los obstáculos, y luego por su propio movimiento se apacigua dentro de sus propios límites, por qué los días de invierno se apresuran tanto en hundirse en el océano y de dónde viene la lentitud que demora las noches. Pero si me está vedado el acceso a este dominio de la naturaleza por la frialdad de la sangre que corre en mi pecho, puedan al menos encantarme la campaña y las corrientes que bañan los valles; que pueda yo, sin gloria, amar las riberas y los bosques... ¡Feliz quien pudo conocer el sistema de la naturaleza, holló con sus pies todos los temores y el destino inexorable, el estrépito del insaciable Aqueronte! ¡Pero también feliz quien conoce los dioses rústicos...! A ése no lo desvían de su ruta ni las fasces que da el pueblo... ni el gobierno de Roma y los reinos destinados a morir.”²²

El tono revela desde el principio la solemnidad del pasaje. Como en las procesiones de Eleusis, el poeta avanza llevando la cista mística de los objetos sagrados que se exhibirán en el curso de la ceremonia.

22. *Geórg.* 2, 475 y sigs.

Aquí los objetos sagrados no son sino los secretos de la naturaleza, que se develarán mediante el estudio y la contemplación: ciencia de los astros, de los cursos de agua, de los fenómenos que en la antigüedad constituían la física y a los cuales consagró Séneca uno de los más voluminosos de sus tratados, *Las cuestiones naturales*. En la época de Virgilio este estudio no presentaba sólo el interés de la curiosidad, sino que el pitagorismo le había asignado una función moral importante que fue objeto de estudio por parte de varios eruditos, sobre todo P. Boyancé en su libro *Le culte des Muses chez les philosophes grecs*,²³ y F. Cumont en *Recherches sur le symbolisme funéraire des Romains*.²⁴

Luego de esta primera parte vienen tres versos²⁵ escritos en el estilo lucreciano más caracterizado: “Feliz quien pudo conocer el sistema de la naturaleza”, etcétera. Ya este detalle debe dejarnos de entrada en suspenso. Si se reproduce tan fielmente a Lucrecio, no es en general para aprobarlo. El pensamiento de Virgilio es aquí mucho más sutil y secreto, lo que no podría sorprendernos, pues lo heredó de los místicos pitagóricos y de los discípulos de Platón. Se sabe cuánto valor adjudicaba toda la escuela a la meditación que, desarrollando las fuerzas del espíritu, deja adormecer las del cuerpo y predispone el alma a la separación, es decir, a su liberación de la tumba carnal. El estudio es pues salvador, y el hombre, al entregarse a él, prepara su liberación. F. Cumont afirma con razón acerca de este pasaje:²⁶ “El poeta

23. Véase en particular la tercera parte, pág. 329 y sigs. Se leerá también del mismo autor, “Sur quelques vers de Virgile (Georgiques II vers 490-492)” *Revue archéologique*, enero-junio 1927, pág. 361 y sigs.

24. Pág. 262 y sigs.

25. *Geórg.* 2, 490-492.

26. Pág. 273.

no alude aquí, como creyeron algunos, a esa sabiduría epicúrea que liberaba al hombre del terror de la muerte enseñándole que todo termina con su vida terrestre. La mención del 'Destino inexorable' indica que en este punto, como en otros en que habla del *Fatum*, el poeta se inspira en la doctrina estoica y, más precisamente, en el estoicismo ecléctico de un Posidonio. Aquel a quien las Musas revelaron los secretos del universo, holla bajo sus pies todos los temores, sabe que no descenderá 'al avaro Aqueronte', sino que le está reservada la dicha de una existencia celeste." Si abordamos la lectura de estos versos con el espíritu pleno de la doctrina epicúrea, los entendemos así: si el hombre quiere ser feliz, que estudie el sistema de la naturaleza, pues éste le enseñará a pisotear el temor del Aqueronte mostrándole que el alma es mortal, que no sobrevive al cuerpo y nada tiene que temer de los castigos infernales. Este es el resumen de la doctrina de Lucrecio, y Virgilio parafrasea aquí un pasaje del final del libro III.²⁷ Pero es imposible persuadirse de que esta interpretación sea la suya, pues choca con toda su filosofía. Hay que apelar una vez más a la doctrina pitagórica cuyo principio esencial es el de la inmortalidad del alma. Se entenderá entonces: feliz el que estudia el sistema de la naturaleza, pues ha liquidado el temor a la muerte al saber que la inmortalidad bienaventurada lo preservará de los castigos infernales. Para Lucrecio el hombre sólo escapa a estos castigos y a las angustias que los preceden mediante su mortalidad, su mortalidad total, de alma y cuerpo: no sobrevivirá ninguna parte de su ser que pueda sufrir las torturas de los dioses justicieros. Para Virgilio el alma es inmortal y el estudio de las ciencias de la naturaleza le da su justificación y es garantía de una vida eterna y bien-

27. Lucrecio, 3, 1070-1075.

aventurada. Es visible el malentendido sobre el cual reposa el aparente acuerdo de los dos poetas, la similitud de sus expresiones. Hay que estar al acecho y sorprender la línea invisible que marca su separación, pero después de este descubrimiento todo se torna claro y la filosofía latente de las *Geórgicas* recupera su continuidad.

Un sabio que haya consagrado su estudio a las ciencias de la naturaleza puede esperar entonces una vida de felicidad sin término. Pero éste no es el caso de Virgilio. El poeta se excusa de que su debilidad no le haya permitido seguir este camino real, y expresa la confianza de que no se lo juzgará por ello con demasiada severidad. El tema de la purificación del alma mediante la ciencia sólo aporta aquí un punto de comparación, un trampolín de donde brotará el impulso hacia la inmortalidad: “Feliz también quien conoce a los dioses rústicos.” Ese es el campesino, pero es más aún el poeta mismo, campesino por su origen, por sus amores y por su obra. Los dioses rústicos son para él lo que son para el sabio los misterios de la naturaleza. Publicando las obras y secretos de aquéllos, el poeta se santifica: veremos que la vida rústica es una región de inocencia y de justicia. A la justificación intelectual aportada por el estudio, Virgilio opone entonces una justificación moral que asegura la salvación.

Al perseguir el ateísmo de Lucrecio el poeta ha tenido ocasión de revelar su fe religiosa. Esta revelación proseguirá en la *Eneida*, pero sus rasgos más significativos pueden captarse desde ahora. Esta religión es ante todo una religión de pureza, en la cual no debe entrar nada que sea indigno de Dios: Virgilio rechaza la superstición y la concepción de la justicia que se limita al castigo de la *hybris*. Es una religión de soberana razón, cuya firmeza admiraremos aun más si recordamos el medio turbado en que nació, el

vértigo que arrastraba entonces a las almas ávidas de Dios, extraviadas en su búsqueda, hacia las enseñanzas pueriles de los misterios, el éxtasis provocado por excitaciones físicas, la ebriedad de la orgía báquica, no menos que hacia las austeridades de la ascesis. La estupidez y la inmoralidad corrompían este noble impulso, se infiltraban en todas sus fases. La volveremos a encontrar tratando de infiltrarse hasta en las primeras comunidades cristianas por medio de los evangelios apócrifos.

En fin, la religión de Virgilio presenta un carácter de estabilidad y de equilibrio que aparece claramente cuando se la compara con la de Horacio,²⁸ menos dogmática, menos sólida, con delicadezas sorprendentes, escrúpulos sutiles. En ésta encuentra su lugar el milagro, del cual necesitaba el poeta para trascender y descubrir la mano de Dios en las menores circunstancias de su vida. Esta fantasía es extraña a la construcción, tan sabia aunque todavía muy incompleta, de la religión virgiliana, donde la razón es la regla constante de la confianza.

28. Véase A. Guillemin, *L'appel de la poésie lyrique. Étude horatienne*, Les cahiers de Neuilly. Sixième cahier, pág. 29 y sigs., París, Rue de Médicis, 3.

VIII

Iustissima Tellus

En el libro II de las *Geórgicas*, uno de los pasajes más importantes es el elogio de vida rústica que ocupa la parte final, los noventa últimos versos.¹

“¡Oh —exclama el poeta—, demasiado felices campesinos, si conocieran sus bienes! Para ellos, espontáneamente, lejos de las armas que sirven al odio, *procul discordibus armis*, la tierra soberanamente justa, *iustissima tellus*, hace surgir de su suelo un alimento que cuesta poco.” Luego se enumeran los lujos malsanos que los campesinos ignoran: palacios, multitudes de clientes que asedian las puertas, lujo de los departamentos, de las vestimentas y las comidas; y después los bienes sólidos que la tierra les ofrece en cambio: paz, alimento abundante, abrigo fresco y alegrías simples. En el verso 475 comienza el pasaje relativo a la purificación del poeta por la celebración de la vida rústica, analizado en el capítulo precedente. A partir del verso 495, el himno continúa por una requisitoria contra los crímenes engendrados por vida en la ciudad, y desconocidos por el “campesino que hiende la tierra con su arado recurvado, con el cual ejecuta el trabajo del año, nutre a su aldea y a sus

1. *Geórg.* 2, 458-542.

niños de corta edad, a sus bueyes y a los novillos que se lo han ganado con su esfuerzo”.

De estos versos se desprende un misterioso soplo de idilio. La vida campesina aparece en ellos en una visión idealizada que omite todos los aspectos bajos. El pensamiento se traslada espontáneamente a la égloga IV, donde la descripción de la edad de oro ofrece rasgos enteramente parecidos. ¿No sería el momento de examinar esto en detalle, y preguntarse si Virgilio, con su procedimiento habitual de alusiones, no estará señalándola a la atención del lector? Y he aquí que justamente se nos ofrecen algunas coincidencias confirmatorias de nuestras sospechas.

En el verso 460 aparece la Justicia en un lugar de honor, al final del verso, al final de la frase, en una expresión cuya amplitud tiene aspecto premeditado: *iustissima Tellus*, “la Tierra soberanamente justa”. En el verso 6 de la égloga, cuando la constelación de Virgo viene a anunciar el comienzo de la edad de oro, todos los comentaristas parecen haberse conjurado en forma totalmente imprevista para afirmar, no se sabe por qué, que Virgo es la Justicia.² Esta aproximación evoca el recuerdo de una vieja leyenda: junto a la constelación de Virgo está la de la Balanza que era para los antiguos, como para nosotros, el símbolo de la *Justicia*. Ahora bien, al final de la edad de oro, cuando según se dice las virtudes cansadas de la corrupción reinante sobre la tierra retomaron el camino del cielo y abandonaron a los hombres a sus crímenes, la Justicia estuvo a punto de compartir su éxodo. Pero se dio cuenta de que las poblaciones rurales habían conservado el recuerdo de la inocencia de otro tiempo y se demoró entre ellas. Cuando éstas se vieron a su turno invadidas por el progreso del mal, la Justi-

2. J. Carcopino, *Virgile et le mystère de la IV^e. églogue*, pág. 133 y sigs.

cia se envolvió, según la expresión de Hesíodo, en sus velos de lino y fue a buscar una morada más pura en las esferas etéreas, sobre la banda del zodiaco, en la constelación misma de la Balanza que le estaba consagrada. Virgilio conocía esta leyenda; ¿pensaba en ella en la égloga IV al evocar la aparición de Virgo, como quieren los comentaristas? No podríamos decirlo; pero en nuestro pasaje de las *Geórgicas* la recuerda expresamente: “La Justicia, al abandonar la tierra, dejó su última huella entre los campesinos.”³

La vida campesina es, pues, el asilo de la Justicia, la más bella de las virtudes cardinales para los antiguos como para nosotros, la que confiere al alma del hombre la forma esencial de la humanidad. Trasciende, en efecto, de sí misma, al poseer a la vez la grandeza y la imprecisión de las grandes ideas que rigen al mundo, ideas demasiado vastas como para encerrarlas en la fijeza de un concepto claro y que se nos revelan más por la emoción que por el conocimiento. Se sabe la importancia que le atribuye nuestra lengua cristiana. El “justo” de la Biblia es por excelencia el que place a Dios. La justificación es el estado de pureza que hace al hombre agradable al Señor. Cicerón coincidía ya con esta extensión de la idea de justicia; si consiste en dar a cada cual lo suyo, ¿a qué no alcanza, en el comercio del hombre con el resto de la creación? Pues lo debido respecto de Dios es la adoración, respecto de los padres es el reconocimiento y el amor, respecto de los amigos los servicios, respecto de los clientes la protección, etcétera. Extendiéndose así progresivamente, termina por abarcar todas las virtudes y constituir el factor esencial de la vida social. Desde este ángulo la encara Cicerón en el *Tratado de los deberes*. Después de haber afirmado que es una de las dos primeras virtudes, pro-

3. *Geórg.* 2, 473-474.

sigue: “En ella reside el esplendor supremo de la virtud, de ella reciben los buenos, *boni*, su nombre.”⁴ Los *boni* son, pues, semejantes a los “justos” cristianos de ahora: alcanzaron la cumbre de la grandeza moral.

Esta hermosa virtud de Justicia era, a los ojos de Virgilio, la más noble dote de la vida rústica. No obstante, las *Bucólicas* no nos habían preparado para este optimismo. Los campesinos cisalpinos que surgían entonces uno a uno del fondo de la memoria del poeta, tenían todos los defectos que conocemos hoy en sus semejantes: eran litigantes, regañones, celosos. Pero el defecto no es vicio. Y por lo demás se trata de otra cosa. Virgilio no se enternece aquí a la manera de un Bernardino de Saint-Pierre o de un Rousseau, conmovido por las virtudes naturales que el hombre de campo —como ahijado de un hada— habría encontrado como un don en su cuna. Lo conoce bien y ve claro. Es cierto, y cabe lamentarlo, que las *Geórgicas* no nos presentan los aspectos realistas de la vida campesina, cuyo sabor es tan acentuado en las *Bucólicas*. Pero si desaparecieron esos retratos tomados del natural, es porque el modelo se ha borrado, se ha perdido en la lejanía. Y sin embargo por momentos se lo siente cercano, presto a emerger del verso de Virgilio. ¡Qué de reservas en el *sua si bona norint*, “si conocieran sus bienes”, del verso 458! Parece por cierto que en estas palabras se hubieran emboscado todos los malhumorados, todos los descontentos. Pero no era el momento de perseguir esos pecadillos. Por otra parte, en esta epopeya de la tierra el campesino sólo cuenta por su trabajo. Ni bien continuemos este estudio, lo percibiremos a veces en la lejanía, justo el tiempo necesario para hacernos lamentar que no haya avanzado más a menudo al primer plano. Pero ese primer plano lo ocupa la vida rústica y no hay lugar para él.

4. Cicerón, *Tratado de los deberes*, 1, 20.

Lo que interesa al poeta en nuestro pasaje son los elementos de los que está hecha esta vida, y el análisis lleva a reconocer que todo predispone en ella a la virtud y mantiene apartado el vicio. Virgilio vuelve sobre esta tesis en dos lugares. Opone primero las necesidades del habitante de las ciudades a las del agricultor. Aquél necesita palacios, una multitud de clientes, vestimentas lujosas, bronce de arte, comidas suntuosas.⁵ Todo eso cuesta caro, y necesita entonces mucho dinero, pero esa necesidad de dinero, ¿no es la ocasión de todos los crímenes? Unos versos más adelante,⁶ aparecen las consecuencias malsanas de esta avidez insaciable: se recorren los mares para traer mercaderías preciosas que llenarán el arca, se intriga, no se retrocede ni ante la traición, ni ante la perfidia, ni ante el crimen. Es muy notable que todos esos delitos son los mismos que enumera la sibila cuando, detenida ante la puerta del Tártaro, entera a Eneas de los castigos que sufren allí las almas.⁷ Ese sombrío cuadro está pintado en los dos poemas con los colores de las guerras civiles. Condenación e inmoralidad de la existencia urbana son sólo uno. El vértigo del mal conduce a los castigos infernales a las poblaciones extraviadas por las pasiones nacidas de las intrigas del foro y de la ambición política.

La vida rústica preserva a los campesinos de ese vértigo, abrigándolos en sus apacibles llanuras, sus silenciosas dehesas y sus fecundos barbechos. La conclusión tiene el rigor de un silogismo: la simplicidad de la vida mantiene apartadas las tentaciones del lujo, la asiduidad de los trabajos no les da tiempo de imponerse y el aislamiento de las campañas les cierra el acceso. Esta lógica posee la solidez de construcción

5. *Geórg.* 2, 461 y sigs.

6. *Geórg.* 2, 503.

7. *En.* 6, 608.

que sostiene en todos los puntos la religión virgiliana. Pero una vez asentados esos fundamentos, el poeta los supera porque a su parecer, aunque expliquen algo, no lo explican todo. El tono mítico del poema eleva la vida rústica al nivel de una entidad bienhechora que cuida de los privilegiados a los que ha adoptado. Prestando un poco de atención, se oye resonar aún el nombre del “padre”, y no nos sorprende comprobar una vez más que Virgilio opone su concepción de la justicia y de la simplicidad de la vida a la de sus antagonistas habituales.

Hesíodo, con su utilitarismo menesteroso, enseña a Perses las ventajas de la justicia y trata de engolosinarlo valiéndose de los beneficios que asegura a quienes la practican: banquetes, víveres abundantes, bellotas y enjambres en las encinas, lana tupida en el lomo de los corderos, un hogar donde no penetra el adulterio.⁸ Por otra parte, las virtudes, para él, deben ser lucrativas: consisten en dar para recibir.⁹ ¿Qué pensará de ello Perses que, a juzgar por los consejos que le da su hermano, no era un ingenuo? ¿No le enseñó la vida que tales promesas son vanas y que la justicia y la virtud no son garantía de prosperidad humana?

En cuanto a Lucrecio, está de acuerdo con Virgilio acerca de la excelencia de la vida simple, de los peligros y la vanidad del lujo de las ciudades, al punto de que en los pasajes en que las *Geórgicas* exaltan a la primera y condenan a las otras, se encuentran muchas reminiscencias del *Poema de la naturaleza*. Pero su descripción de los placeres de la campaña es la de un ciudadano que parece ignorar totalmente la vida campesina: “Extendidos entre amigos sobre el tierno césped, cerca de una corriente de agua, bajo el ramaje de un gran árbol, sin mucho gasto satisfarán las exi-

8. Hesíodo, *Trabajos*, 213 y sigs.

9. Hesíodo, *Trabajos*, 342 y sigs.

gencias de su cuerpo, sobre todo cuando el cielo sonríe y la estación esmalta con flores la hierba verdegueante.”¹⁰ La naturaleza arcadia aporta a estos versos su quimera y su imprecisión. No basta renunciar al lujo para poder vivir de conversaciones y de reposo al borde de un claro arroyo.

Por su manera de entender la ley del trabajo, Virgilio escapa a la inconsecuencia de Hesíodo y a la irrealidad de Lucrecio. La pureza arcadia no llenó nunca ni la más sobria despesa. Y la abundancia no es la recompensa de la justicia; no tiene nada que ver con ella. El surco dará el trigo no a la virtud del labrador, sino a su sudor. También aquí todo es lógico. No hay que confundir estos dos pares de conceptos asociados: trabajo y abundancia por una parte, justicia y vida rústica por otra.

En nuestro pasaje, de una filosofía tan rica y tan profunda, debe llamar ahora nuestra atención el segundo verso, en el cual Virgilio destaca otro elemento de la dicha de la vida rústica: transcurre lejos de las armas, *procul discordibus armis*. Esas armas son sin duda las de todas las guerras, pero ante todo las de la guerra civil, como lo indica la palabra *discordibus*. Por otra parte, en la época en que el poeta escribía no se oía ya el sonido de las armas, o estaba tan lejano que no llegaba a las llanuras italianas. Augusto comenzaba a entrar en posesión de su título preferido, el de Príncipe de la Paz. Veinte años después, en 9 a. C., al volver de un viaje a la Galia presidiría la dedicación del Altar de la Paz cuya erección había votado el Senado.

El altar, un espacio rectangular encuadrado por muros suntuosamente adornados con esculturas y bajo-relieves, algunos de los cuales honran a nuestros museos, era una hermosa construcción. El altar propia-

10. Lucrecio, 2, 29 y sigs.

mente dicho ocupaba el centro. Uno de los lugares privilegiados estaba reservado a un bajorrelieve, conservado hoy en Florencia, que representa a Tellus, o sea la Tierra-madre. La Tierra está representada como una mujer de hermosa y alta talla, signo distintivo de su divinidad. Tiene en sus rodillas a dos niños a los que mira con ternura. ¿Inspiró la influencia de Virgilio a los arquitectos la idea de ofrecer la presidencia del Altar de la Paz a la Tierra divinizada para destacar, en el interior mismo del monumento más simbólico del reino de Augusto, que estos dos elementos son inseparables y que el emperador mismo vela para que nada perturbe su unión? ¿Tomaron también de él la idea de dar a la diosa ese aspecto de poderío y de maternidad, como si quisiera hacer recordar a aquella que, en las *Geórgicas*,¹¹ es fecundada por el divino éter? Sea como fuere, es imposible separar el recuerdo del Altar de la Paz del de las *Geórgicas* virgilianas. La justicia, la paz y la vida rústica forman un solo todo y se condicionan y sostienen recíprocamente.

En esta atmósfera de virtud y de paz transcurre la vida del agricultor en el seno de una opulencia simple y desahogada, pues el suelo le ofrece un “sustento” que cuesta poco, *facilem victum*. ¿Qué cuesta, en efecto? Sudor, fatiga, esfuerzo. Pero todo eso, dice Virgilio, sirve principalmente al perfeccionamiento del hombre y el alimento se da por añadidura. Es cierto que el vino ya no fluye en los arroyos, como en tiempos de Saturno, ni la miel gotea de las hojas, y sin embargo al fin de cuentas la realidad no está tan alejada del ensueño.

Destaquemos ahora que los tres caracteres esenciales de la vida rústica, justicia, paz y facilidad de la vida, son precisamente los de la edad de oro, de ese reino de Saturno que los ojos buscaban en el horizonte.

11. *Geórg.* 2, 325-326.

Virgilio anunciaba su próximo advenimiento en las *Bucólicas*, veía que ya su luz inundaba la cuna del pequeño Salonino. Sabe bien ahora que se engañó. No llegó la edad de oro, ni llegará. No llegará porque ya está ahí, ignorada por muchos, envuelta en silencio, pero mucho más real, más durable que la anunciada por el surgimiento de Virgo. Es la existencia campesina cuyas excelencias acaba de cantar el poeta. Teníamos razón al presentar la exposición de la dicha de la vida rústica como una nueva retractación de la tesis de las *Bucólicas*.

Queda aún por considerar un último aspecto de la teoría virgiliana. La tierra es justa porque hace justo al hombre. Pero también lo es porque practica ella misma la justicia, pagando sus deudas con exactitud. Esta metáfora financiera y agrícola, expresada en la lengua de los banqueros del foro, es demasiado romana como para dudar de su origen. Era ciertamente proverbial en Roma y representaba en forma excelente la mentalidad de un Catón. Cicerón, junto con tantas otras cosas encantadoras venidas de la agricultura, la ha recogido en su *Tratado de la vejez*: “Los agricultores tienen una cuenta corriente, *rationem*, con la tierra que jamás se rehúsa a sus órdenes ni devuelve sin interés el depósito que recibió.”¹² La tierra es justa como el propietario que paga al jornalero el precio de su trabajo, como el comerciante que a cambio del dinero pagado por el comprador, da una mercadería de buena calidad, como el banquero que con la suma depositada por el cliente efectúa las operaciones solicitadas.

Con ella no es de temer ninguna quiebra. Se presenta al campesino con las manos llenas. Pero la regla del juego quiere que se le arranquen sus dones. Los verbos que sirven para expresar la idea del cultivo

12. Cicerón, *Tratado de la vejez*, 51.

corresponden a menudo a la idea de lucha y de dominio: *domare*, “domar”, *exercere*, “hacer trabajar”, *imperare*, “dar órdenes”: “Hace trabajar a la tierra y da órdenes a sus barbechos.”¹³ No mediante la palabra, sino por el esfuerzo continuo de sus días y sus noches, del verano y el invierno, del buen tiempo y del lluvioso. No hay descanso, el trabajo es “circular”:

redit agricolis labor actus in orbem,¹⁴

es decir que el de cada año se cierra sobre sí mismo a la manera de un círculo y por su parte final confina con el comienzo del de la primavera siguiente. Y el círculo es la imagen de la eternidad.

Desde el comienzo de la nueva estación, el agricultor, aun antes de formular sus plegarias, debe esforzarse en merecer las gracias de Ceres mediante cuidados minuciosos de la tierra, saneándola y carpiéndola: contribuirá a tales fines el arar —al menos cuatro veces—, rastrillar, abonar, regar o desecar, según las necesidades. Otras tantas operaciones que en el poema se traducen en cuadros encantadores y variados en que la atmósfera y los elementos pintorescos se renuevan cada vez. Luego, cuando todo está listo y sólo resta que las plantas surjan del surco, comienza la lucha contra sus enemigos: las grullas, la achicoria salvaje, el añublo, los parásitos, pájaros, etcétera. Es obvio que el agricultor debe estar armado para esta guerra incesante. Consagrará sus ocios a ir al bosque a cortar leña para construir las herramientas y modelarlas con sus propias manos según la receta dada por el poeta; el carretero no tiene acceso a las *Geórgicas*.

Luego viene el verano con sus tormentas, las ame-

13. *Geórg.* 1, 99.

14. *Geórg.* 2, 401.

nazas a la mies que la esperanza del labrador ya está entrojando. El dueño del campo debe abrir los ojos y aguzar los oídos, saber lo que anuncian el color del sol, la forma de las nubes, los chillidos de los pájaros. Todo esto da ocasión al poeta de agrupar pasajes deliciosos, que en medio de la seriedad de esta epopeya de la tierra ponen la nota colorida de la elegancia alejandrina.

La viña requiere más cuidado aún que el trigo. Hay que rodearla de vigilancia pues es una planta delicada y su resistencia, aun en la edad adulta, es débil. Bastaría por sí sola para absorber la vida de un campesino. El olivo, en cambio, es sólido y puede prescindir de toda ayuda humana.

En el intervalo entre los cuidados exigidos por los diversos cultivos, hay que encontrar todavía tiempo libre para la crianza de ganado, cuya descripción ocupa el libro III: bueyes, vacas, caballos, cabras, ovejas. Bocas a nutrir, siempre hambrientas, fabricación de corrales, de abrigos, de establos y, en caso de enfermedad, cuidados veterinarios, búsqueda de remedios, práctica de la cirugía: todo eso incumbe al agricultor. Debe saberlo todo, ser un experto en todas las materias, hábil para toda operación.

El tipo de explotación a que se refiere Virgilio no es, en efecto, la de los *latifundia*, esas enormes propiedades de los últimos tiempos de la república, donde, dice Petronio, el vuelo de un milano podía proseguir hasta el cansancio sin alcanzar sus límites, cuya explotación exigía poblaciones enteras de esclavos. El pequeño labrador mantuano en el cual se interesa Virgilio ¿tiene esclavos? Por cierto que sí; había que ser entonces el último de los miserables para no poseer uno o dos, y recordemos a Meris, a Dametas, a Tétilis, que vimos afanarse en torno de los concursos amebeos. Por otra parte también el campesino de Hesíodo tenía sus domésticos y ya los elegía con una

prolijidad muy moderna, “sin hijos”,¹⁵ pues los otros eran demasiado difíciles de carácter. Virgilio omitió, con gran pesar nuestro, el capítulo de los servidores que, de haberlo tratado, habría aportado sin duda más de una corrección a la que nos dice al respecto Catón y nos hubiera enseñado muchas cosas.

Hay trabajo para todas las horas del día y a veces para la noche. Por ejemplo, después de la cosecha en que, según el método de entonces, sólo se recogía la espiga y se dejaba en tierra el tallo, había que cortar el rastrojo con la hoz; la operación debía hacerse antes del amanecer, cuando la humedad mantenía blanda la hierba, y también por eso se guadañaba de noche.¹⁶

Hay quehaceres para todas las estaciones. Naturalmente la primavera, el verano y el otoño no admiten holganza alguna; pero hasta el invierno tiene sus trabajos. Se recoge entonces la bellota de las encinas para alimento de los puercos y de los bueyes —hemos visto en las *Bucólicas* que Menalcas vuelve todo empapado de ese trabajo—, el olivo, las bayas de laurel y los frutos del mirto, de jugo rojo, que se utilizan para mejorar el vino. Es también la época de la caza, a la cual debemos este bonito paisaje de invierno: “Es el momento de abatir los ciervos, utilizando el látigo de sogas de la honda balear, cuando hay una espesa capa de nieve y los ríos acarrean hielo.”¹⁷

Los días de lluvia, el agricultor trabaja en su casa reparando o confeccionando herramientas, afila la reja del arado, excava barricas en troncos bien estancos, aguza estacas o teas, teje cestos o canastas con zarza flexible.¹⁸ Ni siquiera permanece ocioso los días de fiesta. Sin duda la religión prohíbe en tal caso ciertas ocupaciones, pero no, como observa Virgilio, la

15. Hesíodo, *Trabajos*, 602.

16. *Geórg.* 1, 287 y sigs.

17. *Geórg.* 1, 308-310.

18. *Geórg.* 1, 259 y sigs.

limpieza de las acequias de riego, la reparación de los setos. También se pueden poner trampas para pájaros, quemar la maleza, bañar al ganado. El cultivador tiene además derecho a enjaezar su asno de paso lento, cargarlo de olivas o de frutos para ir a venderlos a la ciudad y traerlo de vuelta cargado con una muela de piedra o la pez que servía para impermeabilizar los vasos hechos de madera o de tosca tierra.¹⁹

Esta vida, de la cual ningún instante escapa a la ley del trabajo, no es ni desagradable ni abrumadora. Cada obra se presenta a su hora, sin superponerse a otra, y no exige la sobrecarga de la atención y de ciertos músculos que agota al obrero de las fábricas actuales. Algunos son por cierto duros, sobre todo en verano; pero muchos de ellos ocupan las manos, sin fatigar el cuerpo ni el espíritu. Dejan al hombre en su medio, casi no lo alejan de su choza; la intimidad está ahí cerca, alegre, acogedora y aun cálida en las veladas de invierno, que la pobre iluminación de los antiguos no dejaba de tornar agradables: “Hay quienes velan al resplandor tardío de un fuego de invierno, afilando sus antorchas en forma de espiga con ayuda de una herramienta bien afilada. Durante ese tiempo, la mujer se distrae cantando del largo trabajo de hacer correr el peine sonoro a través de la cadena del tejido, o cuece al fuego el brebaje de vino dulce azucarado, espumando con hojas el líquido cuya ebullición sacude el caldero.”²⁰

El libro IV de las *Geórgicas*, el último está consagrado a la cría de las abejas. Nos presenta la actividad de la colmena, donde nadie está ocioso, donde cada uno se afana en la obra común. J. Bayet²¹ desentrañó muy bien sus lecciones y también las relaciones que existen entre este libro y los precedentes:

19. *Geórg.* 1, 273-275.

20. *Geórg.* 1, 291-296.

21. *Premières Géorgiques*, pág. 246.

“En cuanto al cuarto canto, querría mostrar a la vez la antítesis poética con el tercero, el tema de la castidad opuesto al del amor y la muerte, y la aspiración a una sociedad regulada y laboriosa bajo un jefe bienamado, conclusión virgiliana de una tarea de diez años.”

Me detendré en el umbral de este libro final, que da tan cumplido coronamiento a la obra de las *Geórgicas*. Ni bien Virgilio penetra en el colmenar todo se vuelve luz y perfume. Es un pequeño santuario cerrado donde los maravillosos insectos liban sin descanso entre las flores, los arroyuelos murmurantes y las amplias umbrías. Ante este espectáculo, vuelve a la memoria del poeta el recuerdo de un rincón de tierra que él vio despertar a la vida y transformarse en un pequeño paraíso gracias a ese trabajo encarnizado que él elogiaba al comienzo del poema, y al cual consagra este relato como un último himno.

Virgilio transporta a sus lectores a la Magna Grecia, a Tarento, ciudad antigua cuya fundación remonta al siglo VIII antes de Cristo.²² La ciudad eleva sus torres en el fondo del paisaje, como en un cuadro de primitivo italiano; no lejos fluye el Galeso, sombreado por los pinos. Allí, en una época desconocida, tuvo lugar un loteo que no dejó huella en la historia. El agrimensor había abandonado uno de esos terrenos llamados *relicta* o *subsiciua*, suelo malo que nadie quería. Encontró alguien que lo quiso, un viejo de origen coriciano, los coricianos de Cilicia eran artistas de la horticultura. ¿Su nombre? Aquí, como en las *Bucólicas*, se ha buscado una clave, sugerido el del poeta Valerio Catón, sin gran verosimilitud. Dejemos que sea para nosotros el jardinero de esta modesta

22. Véase P. Wuilleumier, “Virgile et le vieillard de Tarente”, *Revue des études latines*, 1930, pág. 325 y sigs.; J. Hubaux, *Les thèmes bucoliques dans la poésie latine*, pág. 61 y siguientes.

heredad. Tal cual es, bastó a Virgilio para hacer de él, desde hace dos mil años, un viejo amigo de los lectores de las *Geórgicas*.

Ese lote poco favorecido era impropio para el cultivo del trigo, la cría del ganado o para la viña. Pero el trabajo unido al amor de la tierra, hizo de él una síntesis de las maravillas de la agricultura. Todo prospera allí, la huerta, con hileras de legumbres artísticamente espaciadas, las flores de todo tipo, lirios, verbenas, rosas, jacintos; y los árboles que el viejo no temía trasladar de sus almácigos cuando eran ya grandes, para replantarlos en filas bien regulares, olmos de crecimiento avanzado, perales endurecidos por la edad, espino negro que ya tenía ciruelas, plátanos capaces de proporcionar sombra a las reuniones de amigos sentados en círculo para beber. A su vuelta de la ciudad, al atardecer, encontraba sobre su mesa alimento que le había bastado recoger. Y Virgilio deja adivinar el orgullo con que mostraba a sus visitantes los primores que se adelantaban en su finca a los productos de los huertos vecinos y los frutos que maduraban aún allí en el corazón del otoño:

labor omnia uicit

improbis,

“el trabajo encarnizado triunfa de todo”.

IX

En torno de la morada rústica

En las inmediaciones de la casa en que transcurría la monótona vida del campesino, se extendían los terrenos a los cuales lo llamaba la tarea cotidiana. Allá iba con su arado y su yunta de bueyes cuando la siembra, en compañía de los cosechadores en la época de la recolección de las mieses. O también llevaba sus animales y los dejaba retozar en los claros del bosque. En las llanuras había verdaderas praderas mantenidas con ayuda de canales de riego; al final de la égloga III Palemón llama a sus esclavos a la caída del crepúsculo para que cierren las acequias que abrevaron los prados durante toda la jornada: *sat prata biberunt*.

Los animales eran por lo general numerosos; llenaban los establos. Pertenecían a las especies que explotamos todavía hoy. Pero predominaban naturalmente las razas meridionales. Por otra parte Virgilio, según hemos visto, sólo habla de las que le interesan y deja de lado crianzas muy vinculadas con la vida agrícola: el puerco, del cual no obstante se extraía la llamada *uulua*, plato delicioso que no cesaron de celebrar pro-sistas y poetas; la gallina, aunque una comida no estuviera completa si no comenzaba con huevos: *ab ouo*

usque ad mala, “del huevo a las manzanas”¹ era una expresión proverbial que significaba la continuidad. Sólo nombra al asno accidentalmente, aunque fuera el changador por antonomasia de los intercambios de mercaderías entre la ciudad y la campaña, y nunca menciona a la mula.

Por más importante y primordial que sea el papel del ganado en el mundo moderno, lo era más aún en el antiguo. La industria propiamente dicha no existía, o existía en tan escasa medida que no se puede hablar de ella.

Algunas regiones tenían fábricas. Había talleres de alfarería en Grecia, en Italia y también en otros lugares; España era renombrada por sus tejidos; la seda y las especias venían de Oriente, la materia prima de las construcciones salía de las minas y las canteras. Pero todo eso estaba reservado a los ricos que tenían en su casa, a domicilio, una organización capaz de hacer frente a todas sus necesidades, cuyo engranaje principal era el esclavo; para los trabajos más considerables, sobre todo los trabajos públicos, había que encargar a compañías de empresarios.

Pero la vida de las clases medias e inferiores, ante todo de las clases campesinas, reposaba enteramente sobre la labranza. Su explotación, pequeña o media, proveía de víveres y vestimentas a los alrededores. La tierra, los viñedos, los olivares proporcionaban sus frutos que se almacenaban en graneros o en depósitos de jarras, y los animales del establo hacían el resto.

El romano perteneciente a la “sociedad” llevaba vestimentas blancas, que en el caso de dignatarios o como adorno, se orlaban con bandas de púrpura. El lino y la seda, ésta a veces teñida de verde, sólo constituían vestimentas de fantasía, de ordinario reprobadas por la moral y que no se permitían usar sino los hombres

1. Horacio, *Sátiras*, 1, 3, 6-7.

y mujeres despreocupados de su reputación. La gente humilde sólo usaba vestimentas poco delicadas, de color oscuro, que no necesitaban a menudo del tintorero. Su color era en general el marrón oscuro. Así la clase de los trabajadores era designada por la palabra *pullati*, “la gente vestida de marrón”.²

La lana blanca se vendía pues de preferencia en la ciudad y requería los cuidados necesarios para presentar un esplendor y una calidad que la hacían verdaderamente valiosa. Estos cuidados eran muy minuciosos en las regiones especializadas en esta producción. A orillas del Galeso, cerca de Tarento, los criadores no dejaban salir a pastar a los carneros sin una cubierta de piel que los preservara de accidentes exteriores. Virgilio no habla de esta cría de lujo. Sólo se refiere a la que dará la calidad necesaria para las vestimentas de uso corriente, y aun ésta requiere atentos cuidados: “Si la producción de la lana te preocupa, aleja el ganado de los arbustos espinosos, de los abrojos y los tréboles. Evita los pastizales demasiado ricos y elige animales blancos de lana bien suave. En cuanto al carnero, por blanco que sea, si tiene la lengua pigmentada de negro bajo su húmedo paladar apártalo, no sea que tiña con manchas sombrías el vellón de los corderos; busca otro en la llanura donde abundan.”³

Para las vestimentas de las clases bajas se empleaba la lana de las ovejas de color. Hasta se prefería, dice Virgilio, el pelo de cabra, más rudo y más sólido, y por lo tanto muy adecuado para los vestidos militares: “Se esquila la barba y el mentón gris del chivo cinifio y sus largos pelos para uso de los campamentos y para vestir a los pobres marineros.”⁴

La leche de vaca servía raramente para la alimen-

2. Plinio el Joven, *Cartas*, 7, 17, 9.

3. *Geórg.* 3, 384-390.

4. *Geórg.* 3, 311-313.

tación. El placer que encontraba Augusto en el queso que de ella se extraía,⁵ pasaba por una originalidad. La vaca era considerada sobre todo como una esclava del arado, asociada con la labranza, no como una nodriza. Cuando paría, se consideraba un deber sagrado dejarla amamantar a su ternero: “Según la costumbre de nuestros padres, las vacas que hayan tenido cría no te llenarán baldes de leche color de nieve; que todas sus tetas sean agotadas por sus dulces hijos.”⁶

El queso y la leche los proporcionaban sobre todo las ovejas. Virgilio recomienda de una manera insistente utilizar también la leche de las cabras, animales muy preciosos, que no requieren ningún cuidado y cuyo rendimiento es casi inagotable: “Ramonean en los bosques y en las cumbres del Liceo —recuerdo del origen arcadio del ganado— las zarzas espinosas y las jaras, amigas de la altura; vuelven al redil por sí mismas, sin equivocarse, trayendo a su cría, y les cuesta franquear el umbral por el peso de sus mamas.”⁷ Esa leche, tanto la del ordeño de la mañana como la del ordeño de la tarde, se convierte en queso que se moldea,⁸ sea para la provisión del invierno, para el consumo inmediato, o para llevarlo a la ciudad en canastillos de mimbre o de zarza. Este era el oficio al que se dedicaba Tí tiro en la época en que la ávida Galatea no le permitía llevar a su casa las pocas monedas de bronce que ganaba con ello.⁹

En las *Geórgicas* no se habla de la carne de carnicería. Y sin embargo el mercado de Roma estaba bien provisto de ella. En la *Marmita* de Plauto Euclión averigua los precios del cordero, la vaca, la ternera, el puerco, y encuentra que todo es demasiado caro para

5. Suetonio, *Vida de Augusto*, 76, 1.

6. *Geórg.* 3, 176-178.

7. *Geórg.* 3, 314-317.

8. *Geórg.* 3, 400 y sigs.

9. *Bucólicas*, 1, 34-35.

su bolsa.¹⁰ Pero tal como ocurría entre nosotros hace más o menos cincuenta años, el campesino romano parece no haber conocido sino la carne de puerco. Ovidio en las *Metamorfosis*¹¹ presenta a Filemón y Baucis que reciben a los dioses viajeros y los agasajan en su mesa; el plato fuerte del festín consiste en un jamón que el viejo descuelga del techo con ayuda de una horqueta y que estaba allí colgado ahumándose para conservarse mejor. Pero el cultivador vendía y probablemente consumía animales de caza, más abundantes que hoy porque se cazaba menos. La caza era una de las ocupaciones del invierno, y cuando Virgilio hablaba de la cría de perros, ubicándose como siempre en el punto de vista de las necesidades de la campaña, trata de los perros guardianes y de los perros de caza.¹²

Los versos consagrados al ganado menudo se rodean de una especie de atmósfera familiar, de una ternura discreta. Las crías de la vaca son *dulces*, “tier-nas”,¹³ igual que los niños del campesino,¹⁴ y alrededor, bajo la mirada de la familia —como los pollos en el cuadro de *L'accordé de village*—, juegan los cabritos.¹⁵ Pero en el orden de su exposición, así como en el de sus preferencias, Virgilio da la prioridad al ganado grande, bueyes y caballos, que ocupan la mayor parte del libro III.

El buey era el más importante. Es el animal sagrado por excelencia, al cual no se sacrificaba en la sabiduría de la edad de oro.¹⁶ Un epigrama de la *Antología palatina*¹⁷ conserva el recuerdo de este detalle:

10. Plauto, *La olla*, 374-375.

11. Ovidio, *Metamorfosis*, 8, 637 y sigs.

12. *Geórg.* 3, 404.

13. *Geórg.* 3, 178.

14. *Geórg.* 2, 523.

15. *Geórg.* 2, 525.

16. Arato, *Fenómenos*, 130-133.

17. *Antología palatina*, VI, 228.

“Alcón no sometió al sangriento cuchillo a su buey de labor, gastado por el trabajo del surco, sino que respetó su fatiga. Entre la alta hierba el animal testimonia ahora con sus mugidos de alegría que fue liberado del arado.” Aunque este respeto haya disminuido después del reino de Saturno, el buey sigue siendo el compañero asiduo, el aliado indispensable del hombre de la tierra; la veneración de la edad de oro se ha tornado en un afecto confiado que veremos expresarse en la hora de su muerte.¹⁸

Cuando Virgilio aborda la cría del caballo nos sorprende y, confesémoslo, nos decepciona un poco. No reconocemos en su padrillo a la bestia de tiro que los italianos utilizaban sin embargo en los trabajos del cultivo. El romanticismo ocupa el lugar del sólido realismo que en todos los demás puntos de su obra constituye el atractivo de su estudio de los ganados y uno se pregunta si la literatura no se arroga aquí un lugar inesperado. ¿O hay que suponer que el poeta se halla interesado, a raíz de un gusto que no tiene nada de rústico, en animales preciosos por los cuales se apasionaban ya en su época los propietarios de caballerizas y los aficionados a las carreras? Virgilio, que hasta ahora ha dejado de lado todas las crianzas de lujo, en este punto no se refiere sino a ellas. Florecían en todo el contorno del Mediterráneo: Satureyo, ciudad de Apuleyo, ha dado su nombre a una raza muy estimada; la posesión de una montura de ese país era para Horacio el signo de una inmensa fortuna.¹⁹

Las cualidades que Virgilio destaca en el caballo harían pensar que no es en la granja donde lo ha conocido: le interesa ante todo la belleza de sus formas, la agilidad de su paso, pero más aún sus instintos

18. Véase pág. 156.

19. Horacio, *Sátiras*, 1, 6, 59 y sigs.

vecinos a las pasiones humanas, que hacen de él, o casi, el hermano del guerrero que lo monta; tiembla bajo la mano que lo acaricia, se apasiona por la gloria.²⁰ Como ocurre con el buey, es a veces conmovedor, pero en la *Eneida*, no en las *Geórgicas*; se ve en aquella obra a Mecencio, antes de morir, despedirse de su caballo,²¹ y al de Palante llorar con grandes lágrimas en los funerales de su dueño.²²

Con las abejas reencontramos la atmósfera rural de la que Virgilio se había alejado momentáneamente. Tal como se las tiene en el cercado de la granja lejos de los establos, apartadas en su jardín cerrado, el poeta las relegó a este libro cuarto final que les está consagrado. Libro de recogimiento y de perfumes, libro de trabajo y de orden, delicado y místico como conviene a esos pequeños insectos en los cuales, según dice el poeta, “existía una parcela de la inteligencia divina y de las emanaciones del éter”.²³ Las abejas merecían no ser olvidadas entre los proveedores de la mesa romana: la miel reemplazaba entonces al azúcar en la pastelería y se la empleaba en el vino cocido que se servía como aperitivo. Se la usaba en medicina y en el embalsamamiento de los muertos. Cornelio Nepote cuenta ²⁴ que cuando Agesilao murió en África sus soldados, que no tenían miel a mano, llenaron el ataúd con cera para asegurar la conservación de su cuerpo.

Por otra parte, Virgilio posee menos información sobre los secretos de la colmena que sobre los del establo. No podríamos reprochárselo, pues los modernos han padecido de la misma ignorancia hasta el siglo xvii. No conoce la función de la reina o abeja-

20. *Geórg.* 3, 179 y sigs.

21. *En.* 10, 861 y sigs.

22. *En.* 11, 90.

23. *Geórg.* 4, 220-221.

24. Cornelio Nepote, *Agesilao*, 17, 8, 7.

madre y la toma por un rey, afirma que es el jefe supremo de la colmena y el general en tiempo de guerra, cree que toda la colonia sin excepción practica la castidad y que las obreras recogen las crías que nacen sin causa sobre las hojas de los árboles,²⁵ admira la previsión de la obrera que, para que no la arrastre el viento, toma entre sus patas un pequeño guijarro a manera de lastre, sin darse cuenta de que se trata de una abeja albañil que transporta materiales para su construcción.²⁶ Pese a estos errores, el libro cuarto está penetrado por un sentimiento único, intenso, vital, por una admiración que llega, como de costumbre, hasta el autor primero de estos prodigios de la naturaleza.

Esta rápida gira del propietario nos ha hecho pasear por las dependencias de la habitación rústica. Por toda ella resplandecen los bienes que aseguran a la vida una modesta opulencia, provengan de la tierra o de los ganados. Están vinculados entre sí por lazos interiores, secretos; misteriosos acuerdos de sentimiento, de previsión, de reconocimiento se armonizan en el espacio que recubre como una red la actividad de la instalación agrícola.

Pero Virgilio no nos dice casi nada acerca del corazón mismo de esta actividad, de su engranaje esencial, es decir, de los habitantes de la vivienda rústica. Luego de informarnos que el campesino es un robusto trabajador, que su mujer es casta, que sus niños son tiernos, se agota su documentación. Lo mismo ocurría en la Francia rústica de hace más o menos un siglo, a la cual debemos siempre volver. La familia campesina no tiene historia. O por lo menos sólo la tiene en las horas trágicas cuando, alcanzada ella misma en sus obras vivas, su conmoción amenaza de naufragio a la nación entera. Tal ocurría en la época en que el

25. *Geórg.* 4, 197 y sigs.

26. *Geórg.* 4, 194-196.

loteo de las tierras en beneficio de los veteranos expulsaba al agricultor de su explotación. Pero en el tiempo de las *Geórgicas* había pasado ya la crisis, se había restablecido la situación normal, y normal era también, es decir silenciosa y desconocida, la historia del campesino. En esta cadena sin fin representada por el desarrollo de las estaciones, las riquezas volcadas sucesivamente sobre la avidez de los mercados, tal historia no se inserta. Cada uno vive en el lote de tierra heredado de los abuelos. El lecho de familia donde las generaciones vienen a luz una tras otra, conserva su lugar. Cuando el jefe falta, el hijo, sin conmoción alguna, le sucede después de haber estado vinculado con sus trabajos. Si éste falta a su vez antes de su hora, la mujer empuña el mango del arado y lo pasa a su hijo cuando las fuerzas del niño son suficientes. No hay lugar para las lamentaciones: la cocción del pan cotidiano, la provisión de heno en el establo, la recolección de la uva o la cosecha no dejan tiempo para ellas. Y si la muerte, misterio de inquietud, no llega a detener ni siquiera un instante el desarrollo de la vida, ¿cómo un incidente, cualquiera que sea, podría retener la atención? Por lo tanto no hay historia, no hay novela. Y sin embargo las *Geórgicas* son algo distinto de un monótono cuadro de trabajos rutinarios. El drama las sacude a veces, pero sin penetrar nunca hasta el núcleo central del hogar. Todo transcurre en esta especie de franja de los animales domésticos que lo bordean. Puede parecernos a veces gracioso el hecho de que, cuando en la granja un animal se muestra abatido y da signos de algún malestar, se engancha en seguida el carro para buscar al veterinario, mientras que se demora en recurrir al médico si es la madre de familia la que cae enferma. Pese a la apariencia, esta conducta refleja una concepción muy elevada: la de la solidez y de la dignidad de la familia semejante a la del trono de antes, cuando

el heraldo de armas proclamaba esta fórmula de perennidad: el rey ha muerto, viva el rey.

Pero los animales no tienen este privilegio y el menor accidente que les concierne está rodeado de esa atmósfera de perturbación que no alcanza a la familia misma. Así, las páginas más animadas del poema de Virgilio son las referentes al establo y a la colmena.

El libro cuarto contiene la descripción, tan justamente célebre, del combate de los toros. “En el gran macizo de Sila pastorea la hermosa becerra.”²⁷ No sabremos nada más sobre ella. Desdeñosa, segura de su belleza, cruel, llena el inmenso decorado que Virgilio despliega a su alrededor. Y los competidores se hieren y se matan entre sí, mientras el eco hace llegar sus gemidos al cielo. El vencido parte, agotado, humillado; no volverá al establo. Sólo tendrá como lecho la roca pelada, y como alimento las puntas de los carrizos. Rehace sus fuerzas para la venganza, que sobreviene de improviso, con la velocidad de la ola que se lanza desde alta mar contra los acantilados. Cuarenta y tres versos. Nada más extraño a Virgilio que la preocupación de decirlo todo. ¡Pero cuántas cosas incita a adivinar! Estos cuarenta y tres versos no son un mero drama de amor, sino el drama del amor en su esencia y su eternidad. Nada falta en ellos, ni la frialdad que inflama, ni la pasión que tortura, ni la indiferencia a todo lo que no es “ella”, ni la sombría humillación de la derrota, ni la melancolía que se atormenta, ni el recuerdo que continúa atenaceando el corazón.

Este hermoso drama testimonia que Virgilio, si lo desea, puede llegar a ser el pintor del amor. Está preparado para escribir “el libro de Dido”, para jugar la gran partida del lado femenino. Pero estos versos

27. *Geórg.* 3, 219 y sigs.

prueban que hubiera podido hacerlo del lado masculino y que si su Eneas ha conservado un alma tan apacible no es, según se ha dicho, porque Virgilio, como Racine, conociera solamente el corazón de la mujer, sino porque intereses más altos le imponían esta reserva.

Es interesante, aunque menos conmovedor, un combate de abejas descrito en el libro cuarto.²⁸ Quizás ocurra que esos pequeños insectos nos parecen más distantes de nosotros que los animales mayores. Pero puede ser también que ello ocurra porque el punto de partida mismo carece de veracidad, porque Virgilio sintió en cierta manera la ausencia de una base sólida, de un interés profundo en su relato y que en lugar de dejar hablar a la inspiración, plena de recuerdos, llamó en su ayuda a la literatura. Se trata aquí evidentemente del pillaje de una colmena por un enjambre menos favorecido. Los apicultores conocen muy bien tales luchas, verdaderas masacres. Al día siguiente el suelo está tapizado de cadáveres y la población queda, a veces, irremediablemente empobrecida. Virgilio no captó el momento verdaderamente interesante del primer asalto sino que supone que las abejas, a la manera de los legionarios romanos, salieron del campamento para alinearse en un espacio libre. Agrava este error transformando a los minúsculos combatientes en verdaderos soldados: aguzan sus dardos, flexibilizan sus músculos. La fantasía del punto de partida se traduce en faltas de gusto. El tema no se apoderó del poeta y desde las *Bucólicas* se extinguía en él la técnica del miniaturista alejandrino.

El ganado, como el hombre, sufre también los golpes de la desdicha. Un trozo célebre del libro III²⁹ contiene la descripción de la peste de Nórica y de la

28. *Geórg.* 4, 67 y sigs.

29. *Geórg.* 3, 478 y sigs.

mortandad que produjo en todos los tipos de ganado. Está calcado sobre la descripción de la peste de Atenas con la que termina el *Tratado de la naturaleza* y que Lucrecio imitó a su vez, directa o indirectamente, de Tucídides. También aquí la falta de veracidad es responsable de algunas debilidades. El poeta no conoce su materia sino de oídas. R. Billiard³⁰ ha destacado la incoherencia de los síntomas que Virgilio refiere. El cuadro, pese al horror que provoca, no conmovió la sensibilidad de Virgilio y deja fría la del lector. El poeta llamó en su ayuda a la elocuencia y el patetismo; nos hace pregustar la evolución que la poesía sufrirá después de él. Pero aunque el conjunto es débil, los detalles resultan a menudo exquisitos. En muchos de los episodios que forman este tejido reaparecen la sinceridad y la emoción de los recuerdos de antaño, de los espectáculos contemplados en la vecindad de su finca de Andes. ¿No es el reflejo directo de la simpatía virgiliana lo que suscita tan vivamente la nuestra en la descripción de la oveja enferma? “Cuando veas desde lejos que una de ellas busca demasiado a menudo la protección de la sombra y ramonea con el extremo de los labios la punta de la hierba, va última en el rebaño o, en medio de la llanura, se acuesta en lugar de pacer, y vuelve completamente sola muy entrada la noche, apresúrate en detener el contagio.”³¹ Debilidad y melancolía: se siente ya la cercanía de la muerte para la cual los animales, según se dice, buscan la soledad; el sentimiento desborda la brevedad de la descripción.

No menos sobrio, no menos conmovedor es el relato de la muerte del buey que se abate de golpe sobre el surco que estaba arando: “He aquí que, humeante bajo la ruda reja del arado, el toro cae; vomita a boca

30. *Les “Géorgiques” de Virgile*, texto y traducción, páginas 197-198.

31. *Geórg.* 3, 464 y sigs.

llena una sangre mezclada de espuma y lanza sus últimos gemidos. El labrador desunce tristemente al toro joven consternado por la muerte de su hermano y abandona el arado hundido en el centro del surco.”³² Y el poeta exclama: “¿De qué te sirven tu trabajo y tus servicios? ¿De qué haber volcado con la reja las pesadas glebas?”³³ Es el clisé habitual de los epitafios que muestran el desengaño; así habla Horacio a Arquitas que esperaba también la recompensa de sus trabajos y sólo encontró la tumba: “No te sirvió de nada sondear las moradas aéreas y haber recorrido el cielo cóncavo con tu alma destinada a la muerte.”³⁴ El buey muere entre el amor del labrador y el de su compañero de trabajo, víctima del destino olvidadizo e ingrato.

Así se proyecta en muchos pasajes, en este mundo de animales domésticos, la sombra de la vida humana, de la inquietud humana, de la decepción humana. Virgilio cerró la puerta de la choza a la entrada del drama, pero del lado del establo se esboza, de tiempo en tiempo, un fragmento de tragedia o de epopeya.

El artista, a su vez, reclama sus derechos. Virgilio ama a los animales por su belleza. No quiero referirme a la perfección de rasgos que el arte romano ya no buscaba, sino a su vida, a su expresión que desde la época alejandrina se había antepuesto a su regularidad. Roma era entonces un vasto museo; estatuas, bajorrelieves, frescos, se alzaban sobre las plazas públicas, tapizaban los templos, los lugares de reunión, las casas privadas. Los escritores, los poetas tenían la imaginación y los ojos llenos de estas maravillas; su estilo, espontáneamente, seguía el ondular de las líneas, escalonaba los planos y degradaba las sombras.

32. *Geórg.* 3, 515-519.

33. *Geórg.* 3, 525-526.

34. Horacio, *Odas*, 1, 28, 4-6.

La plástica ocupaba entonces en la poesía un lugar cuya extensión no se ha medido todavía totalmente.

Los animales se encuentran entre los temas tratados con predilección por la escultura antigua. La *Loba* del Capitolio es una maravilla del arte arcaico. En el esplendor de su plena prosperidad, Roma estaba orgullosa de las cuatro *Vacas* de Mirón, que adornaban el *areã* del templo de Apolo, del gran *Buey* de bronce del mismo artista, que se erigía en el *forum boarium*. ¿Hay algo mejor terminado, más delicado, que los bronces que representan animales, encontrados en las galeras del lago Nemi o extraídos de las excavaciones de Volubilis? Los restos de este arte están reunidos hoy en una vasta sala del museo del Vaticano, que es uno de los más preciosos tesoros de la ciudad artística por excelencia.

Virgilio no dejó de adornar las *Geórgicas* con este atavío del arte figurado. En el libro I, una becerra que muge yergue su cabeza de líneas tan sobrias como poderosas: “Una becerra, elevando su morro hacia el cielo, husmeó el aire con sus anchas narices.”³⁵ En el libro III Virgilio describe el aspecto de la vaca de características más adecuadas para llegar a ser una buena reproductora: “El mejor tipo es el de la becerra de ojo torvo, cabeza tosca, cerviz fuerte, cuya papada cuelga desde el mentón hasta las patas; además, de flancos desmesurados. Todo será grande en ella, hasta las patas. Tendrá orejas velludas y cuernos con las puntas hacia adentro.”³⁶ Este animal no es por cierto gracioso. Pero ¡qué carácter, qué energía en la descripción, qué hermoso tema para un bronceista! El realismo romano da toda su medida en este vigoroso esbozo.

Estos cuadros se hallan conformes con la técnica de la escultura o del bajorrelieve griego, cuyo tema se

35. *Geórg.* 1, 375.

36. *Geórg.* 3, 51-55.

destaca siempre sobre un fondo desnudo, que realza la nitidez de sus líneas. Pero el bajorrelieve latino implica un decorado que evoca en ciertos detalles el paisaje que lo rodea. Tal el caso de la famosa leona del palacio Grimani que amamanta a sus cachorros en una gruta cubierta por algunas ramas que se esfuerzan en representar el bosque. La inspiración de este tipo de relieve es la misma que la de la pintura y hay muchos ejemplos de él en Virgilio. He aquí unos deliciosos “corderos en el abrevadero”, dignos del pincel de Rosa Bonheur: “Cuando la cuarta hora haya llevado a su colmo la sed excitada por la atmósfera, y la queja de la cigarra haga resonar el bosque con su refrán, quiero que los ganados vayan al pozo o a los estanques llenos hasta los bordes para beber en ellos el agua corriente en los canales de encina.”³⁷ El poeta sabe también lanzarse en plena muchedumbre, en la exaltación del circo donde caballos y cocheros disputan el premio con igual ardor: “¿No veis los carros lanzados a la carrera en desenfrenada lucha, precipitarse a toda brida desde las barreras, cuando están tendidos los espíritus de los jóvenes cocheros y un exultante temor agita y agota sus corazones?: apuran a su tiro con el látigo inclinados hacia adelante, aflojan las riendas; el carro vuela y arde por el esfuerzo; ellos al bajar y subir, parecen moverse en el vacío del aire y elevarse al cielo.”³⁸ Este cuadro traduce en poesía una escena de multitudes y de agitación cuya técnica recuerda la de uno de los mosaicos más perfectos de la antigüedad, la *Batalla de Isos* de la casa del Fauno, de Pompeya. En la parte inferior una hilera de caballos que se esconden en parte unos a otros y que por falta de detalles parecerían formar un grupo inmóvil; pero por encima de ellos las infle-

37. *Geórg.* 3, 327-330.

38. *Geórg.* 3, 103-109.

xiones de los cocheros introducen la animación por la variedad y el verso final arrastra el todo en un verdadero vuelo.

¿Qué viene a hacer en las *Geórgicas* este cuadro afiebrado de la agitación de la ciudad de la cual Virgilio renegó y a la que se sustrajo estableciéndose en Nápoles y en su villa de Nola? En esa hermosa llanura de Campania, daba cita a la Musa y la escuchaba en el silencio de los hombres y de las cosas. Pero hacía, sin duda, muchos viajes a Roma. Los antiguos, con vías de comunicación que no eran por cierto las nuestras, no se asustaron nunca aun de trayectos prolongados, de país a país, de continente a continente, y Nápoles estaba, antes de la guerra, a una hora de Roma en rápido. Durante su permanencia en la capital, por corta que fuese, tomaba parte en su vida. Se lo veía en el teatro. El final tan conmovedor del libro VI de la *Eneida* muestra que asistió a los funerales de Marcelo. Este cuadro de carreras indica suficientemente que participaba del gusto de sus contemporáneos por esta diversión. Sus ojos y su imaginación se llenaban al paso de esos gloriosos espectáculos; luego se llevaba estos recuerdos a su retiro, y allí tomaban cuerpo gracias a la inspiración artística.

Horacio nos cuenta que hacia la tarde recorría con gusto la ciudad tumultosa y apresurada, el pórtico de Pompeyo por donde iban y venían los paseantes, y creándose allí, en medio de ellos, un cercado de silencio, hacía el balance de su jornada en el recogimiento del examen de conciencia.³⁹ El método es aquí inverso; pero aun en esta diversidad las almas de los dos poetas se parecen.

39. Horacio, *Sátiras*, 1, 4, 133 y sigs.

El arte en las Geórgicas

El sostén de las grandes literaturas nacionales es el lugar común, con la condición de que lo renueve y diversifique cada vez el genio de los escritores. En el lugar común se reúne el pensamiento de la *élite* con el de las clases bajas, por el lugar común estas últimas acceden a la cultura. Esquilo, Sófocles y Eurípides exponían en el teatro de Diónisos los lugares comunes de la religión, de la moral y del gobierno de las ciudades. Virgilio mediante un lugar común, el de la dicha de la vida rústica, reabría bruscamente al aire libre las ventanas que la época alejandrina, para defenderse mejor contra las intrusiones de la vulgaridad, había cerrado en sus pequeños cenáculos.

Hay que decir que la situación se prestaba a ello. Era tradicional el honor que Roma acordaba a la agricultura. Sus primeros cultivadores habían sido los augustos senadores que las delegaciones de la Curia encontraban, arado en mano y desnudos, cuando venían a conferirles el comando supremo de los ejércitos. Este respeto por la clase agrícola, que Augusto restableció, compensó en cierta medida la falta de una clase de trabajadores urbanos en el imperio y lo preservó largo tiempo de la descomposición en la cual se hundió Grecia, que carecía de una y otra.

Virgilio no escribía, sin duda, para el campesino. ¿Lo leían éstos? Tenemos razones para dudarlo. Pero el pueblo de Roma y de la campaña que ocupaba su lugar en el teatro, sabía que él era una de las glorias del imperio. ¿No sabía nada más? Nos dan bastante que pensar a este respecto los *graffiti* garrapeados en las paredes de Pompeya, que conservan los versos de todos los poetas romanos. Es seguro que una parte notoria de la población le estaba reconocida por haber exaltado el amor de su país y trabajado para dotar a la vida rústica de sus verdaderos títulos de nobleza.

El primero era el trabajo bien hecho. Si bien el poeta dejó de lado algunas de las ocupaciones agrícolas, habló de otras como hombre de conciencia, conocedor, poeta; y el trabajo bien hecho es el sostén y el principio vital de una profesión. El segundo es la inserción de las austeras poblaciones rurales entre los elementos esenciales del Imperio. Hemos visto que en cada ocasión recuerda los servicios de las ciudades italianas y la sólida contribución que aportaban a las legiones. Este provincial obstinado, que prefería Nápoles a Roma, sentía evidentemente ternura por las calmas regiones a las que no llegaba el estrépito de la gran ciudad.

El tercero —y no el menor— es la estabilidad de la vida agrícola, que es noble porque es “la vida”. Luego de haber visto cómo se desarrollaban ante nuestros ojos, durante cuatro libros, la existencia monótona de las cabañas de la Cisalpina, ¿no estamos tentados de preguntarnos: y después, cuál es la finalidad? ¿Cuál será el fin? No hay en ella ni finalidad ni fin. La vida rústica —como la vida filosófica— tiene su finalidad en sí misma y se terminará al mismo tiempo que la existencia. Difiere bastante en esto de nuestras profesiones y nuestras carreras modernas cuyo peso

sólo acepta el hombre con la esperanza de sacárselo de encima lo más pronto posible.

Se entrevé aquí cómo pudo desarrollarse, poco a poco sin duda, de escalón en escalón, de ampliación en ampliación, la tesis de la belleza de la vida rústica que es el objeto de las *Geórgicas*. Cuando Virgilio llegó a poseerla, se dio cuenta de que el procedimiento de exposición de Lucrecio se adaptaba admirablemente para ello. Entonces su arte sufrió la desviación que lo apartó definitivamente del alejandrinismo. Volvió a ser romano. Esto significa que no alcanzó nunca, o al menos alcanzó raramente, la fresca simplicidad del viejo poeta de Ascra que, por más beocio que fuera, sentía correr por sus venas la sangre sutil de la Hélade. El romano es hijo de la nación que lleva la toga y la elocuencia sostiene la mayor parte de los movimientos líricos de Virgilio. Llega a bordear la declamación, pero, apresurémonos a decirlo, sin caer jamás en ella. De esto lo preserva la sinceridad de su inspiración, la fe ardiente en sus ideas, y también las lecciones del alejandrinismo que conservó aún después de su infidelidad.

Después de Lucrecio y Virgilio, estaba descubierto el arte del poema didáctico latino. Su principio reside ante todo en el enlace de dos elementos, uno intelectual —consistente en Lucrecio en la exposición del sistema de Epicuro y en Virgilio de las condiciones de la vida rural—, y el otro motivo. En Lucrecio pensamiento y emoción se dan alternados más bien que mezclados. A continuación de un pasaje árido en que se desarrollan secamente los avatares de los “pequeños cuerpos”, de los átomos cuyo conjunto constituye la naturaleza, un transporte se apodera del poeta, que se extasía contemplando la belleza del sistema mismo, o la claridad de su exposición y la satisfacción que da al espíritu. La emoción es consecutiva a la tesis, pero permanece exterior a ella.

En Virgilio la penetración es mucho más íntima. El lirismo pierde todo aspecto de elemento externo. Las dos corrientes sólo constituyen una porque los vuelos líricos forman parte de la exposición y contienen muy a menudo las ideas directrices.

Sin duda esta diferencia surge, ante todo, como consecuencia de la diversidad de materias tratadas, pero hay que atribuirla también a la desemejanza de los poetas. La emoción es más poderosa en Lucrecio. Sin embargo, y pese a la intensidad de su inspiración, padece del arcaísmo de su lengua y de una cierta inhabilidad técnica. En estos dos puntos, Virgilio retoma su superioridad.

Como tiene por objeto las realidades de la vida, su exposición es siempre concreta, pero sin tornarse nunca seca ni vulgar. Es posible hablar —el ejemplo de Sócrates lo ha mostrado— de ollas y de cucharas de madera al exponer las más altas concepciones de la moral y de la metafísica, sin afectar la seriedad del pensamiento ni la dignidad de la expresión. Sócrates salió del paso a la manera griega, con ayuda de esa ironía sutil que está emboscada en todos los propósitos de los hijos de la Hélade. Virgilio no poseía ese toque incomparable, penetrante y ligero a la vez. Pero tenía el arte alejandrino y el respeto tierno y religioso por la materia que trataba. La comparación de un pasaje del *Tratado de la agricultura* de Varrón y de algunos versos de las *Geórgicas* nos permitirá captar este aspecto del arte virgiliano.

Varrón escribe: “Ciertas tierras son adecuadas para la avena, otras para el trigo, la viña o el olivo. Algunas sirven para el forraje y en ellas crecen la albahaca, granos mixtos, arvejas, alfalfa, citiso, lupínes. No hay que creer que en una tierra gorda se pueda sembrar de todo con éxito y nada en una tierra magra. En efecto, crece mejor en una tierra magra lo que no tiene gran necesidad de savia como el citiso

y las leguminosas, exceptuado el garbanzo.”¹ Y Virgilio: “En primer lugar los terrenos ingratos y los ribazos magros, donde se encuentra fina arcilla y guijarros en medio de campos espinosos, son favorables al olivo vivaz, consagrado a Palas. Da señal de ello el olivo salvaje, que crece en abundancia en el lugar mismo, y el suelo cubierto por sus bayas incultas. Pero la tierra que es gorda y se halla impregnada de una dulce humedad, el terreno que está cubierto de hierba y denota una natural fertilidad, tal como acostumbramos verlo a menudo en el hueco de los valles y las montañas... igual que el campo alto expuesto al Austro que nutre el helecho enemigo del recurvado arado, he ahí el suelo que te dará un día vigorosas viñas, de donde fluirá a ondeadas el vino querido por Baco; he ahí el suelo fértil en uvas, fértil en ese licor con el que hacemos libaciones en páteras de oro, cuando un tirrenio gordo infla sus mejillas soplando en el marfil de su flauta, cerca de los altares y, con platos que se doblan bajo el peso, pagamos con entrañas humeantes nuestras deudas a los dioses.”²

Varrón sólo percibe los elementos de la realidad que son útiles para su tema. El nombre de las plantas que anota en sus enumeraciones le llega cargado de los alientos de la colina y la llanura, de los aromas de la guadañada; pero él no se da cuenta. Por eso no es poeta. Y por eso su tratado, por más cuidado que sea en sus aspectos literarios, sigue siendo prosa didáctica. También por eso tantos poetas didácticos, en el curso de las edades, sólo se distinguieron de él por la rima y la metáfora. La poesía de Virgilio brota bien de lo profundo, por debajo de esta superficie, desde la primera aprehensión de la realidad. Sin que él se preocupe de adornarla, tiene ya toda su

1. Varrón, *Tratado de la agricultura*, 1, 23, 1.

2. *Geórg.* 2, 179-194.

belleza. Una prodigiosa facilidad de expresión no deja perder nada de ella, se trate de ese paisaje provenzal donde, sobre un suelo pedregoso, bajo la sombra ligera de los 'olivos, duermen todavía las bayas caídas en otoño, o de la colina en la cual el arado se ha trabado en las matas de los helechos, o también del altar junto al cual figura el grotesco tirrenio con su grueso vientre y sus mejillas infladas. El ojo del poeta no parece extraer los objetos de la realidad que lo rodea, sino recortar en ella con ayuda de un sacabocados mágico, conjuntos que van acompañados por su sentido, su vida, su palpitación. Así se explica el extraordinario flujo de imágenes, siempre hermosas, jamás excesivas ni fatigosas, que se ofrecen sucesivamente a la vista del lector y no le producen un cansancio mayor que el de las vistas sucesivas que desfilan en el curso de un viaje; éste reconoce su morada, y su lectura no es sino una vida que continúa.

¿De dónde vienen estas imágenes? De la realidad, seguramente. Pero la disposición natural para concebirlas que Virgilio tenía, fue educada y reforzada por la influencia continua de las artes figuradas, ya señalada más arriba. Las escenas que se desplegaban en torno de él, en los monumentos públicos o en las casas privadas, le presentaban ya una materia rarificada o concentrada según las necesidades, presta a la transcripción. El penetró ciertos secretos de la técnica de la pintura y los adaptó a la poesía. Sabe dramatizar un cuadro captando la escena en el momento de su equilibrio más inestable, cuando evoca irresistiblemente el instante que la precede y el que la sigue, dando así la ilusión del movimiento. Recordemos el encantador esbozo de la huida de Galatea:³ la manzana suspendida en el aire no puede prescindir de su

3. Véase pág. 39.

punto de partida, la mano de Galatea, y de su punto de llegada, la persona de Dametas, así como la huida de la joven no puede prescindir del jardín por el que ella se aleja y del saucedal hacia el cual se dirige. La cabeza de vaca que muge del libro I,⁴ tiene la misma actitud dramática pero traducida en forma más sutil aún, captada en su movimiento de elevación hacia el cielo, al encuentro del aire que ella aspira. El talento plástico de Virgilio está entonces no solamente en su plena frescura sino en su perfección más acabada. En la *Eneida* habrá más esplendores en las comparaciones épicas, pero faltará una especie de alegría, de soplo vivo que constituye el encanto de las *Geórgicas*.

A decir verdad, las comparaciones épicas aparecen ya en las *Geórgicas*, con otros atisbos de la epopeya que todavía no son sino promesas: el caballo lanzado a la carrera se parece al aquilón que arriba a toda velocidad de las regiones del norte;⁵ el trabajo de las abejas evoca el de los cíclopes,⁶ primer esbozo del taller de Vulcano en la *Eneida*;⁷ se encuentran también en las *Geórgicas*⁸ enumeraciones de los productos de la tierra en las cuales se presiente la tesitura de los catálogos de guerreros de los libros VII y X de la *Eneida*. El alma épica se despierta a veces, no en personajes humanos, sino en los animales que son los héroes del poema: recordemos los combates de los toros y de las abejas.

Las *Geórgicas* forman entonces un intermediario no sólo entre la juventud de Virgilio y su plena madurez, sino también entre la inspiración alejandrina, ya casi extinguida, y un arte más severo y más grande que

4. Véase pág. 158.

5. *Geórg.* 3, 196 y sigs.

6. *Geórg.* 4, 70 y sigs.

7. *En.* 8, 449 y sigs.

8. *Geórg.* 2, 91-108; 2, 143-176; 2, 433-453.

se anuncia. Y en el momento en que aparece esta conclusión, volvemos la última página del poema y nos espera la mayor sorpresa. Se cierra con un trozo de doscientos cincuenta versos aproximadamente, que comienzan a la manera épica por una invocación a las Musas, de un alejandrismo tan exasperado que aun las *Bucólicas* no ofrecen nada parecido.

Luego de recordar las calamidades que pueden abatirse sobre las colmenas y enseñar los medios por los cuales se les puede poner remedio, Virgilio llega a la más temible de todas, la extinción total de la colmena. Le viene entonces a la memoria cómo el héroe agrícola Aristeo procedía en semejante circunstancia, y el método que él enseñó a los egipcios. Es una extraña receta mágica: en un reducto construido a propósito, se inmola un toro de dos años golpeándolo hasta que caiga, se dejan pudrir sus carnes y de su descomposición renacen los enjambres.⁹ Se ha dicho que la mención de los egipcios ofreció al poeta un medio de transición para llegar a un elogio de Cornelio Galo, entonces virrey de Egipto, que habría figurado al principio en este lugar. Pero después de la desgracia, es decir en la segunda edición, Virgilio lo habría reemplazado por el episodio de Aristeo que nosotros leemos actualmente allí.

Hemos visto el lugar que tuvo en la carrera de Virgilio este importante personaje, la ayuda que le dio en el momento crítico de la confiscación de su tierra, la égloga en la cual el poeta celebra los amores de Galo. Era un privilegiado de la fortuna y se había elevado a uno de los más altos cargos del imperio. Pero no supo soportar tal prosperidad. Sus actitudes independientes y soberbias, su orgullo, atestiguado

9. *Geórg.* 4, 281 y sigs. Nada se sabe acerca de los orígenes de esta leyenda, que encontró crédito entre los modernos hasta el Renacimiento.

por una estela cuyos fragmentos se encontraron recientemente en Filas, lo hicieron caer en desgracia ante Augusto y tuvo que exiliarse. Se dio muerte en el año 26 a. C.

En realidad esta tradición contiene dos, la del fin de Galo y la de la inserción en las *Geórgicas* del poema de Aristeo en lugar de un elogio de Galo que habría figurado antes allí. De la primera no tenemos ninguna duda. Está atestiguada por Suetonio,¹⁰ por Dión Casio,¹¹ y por la piedra de Filas. La segunda, por el contrario, sigue siendo oscura. Puede encontrarse una exposición del estado actual del asunto en un artículo de E. Galletier.¹² Los hechos resultan aquí tan poco claros que Oltramare se ha creído autorizado a negarlos, y a sostener que el elogio de Galo no ocupó nunca en las *Geórgicas* un lugar que el poeta había medido tan parsimoniosamente en el caso de Mecenas.¹³

El pequeño poema de Aristeo es una de esas cortas epopeyas que amaba el alejandrinismo y para las cuales se había creado el nombre de epilion. Explica la causa y los orígenes de un uso mágico, relatado también por Varrón,¹⁴ por lo cual es también un poema etiológico y, por ambos motivos, eminentemente alejandrino.

El epilion se distingue de la epopeya no sólo por su longitud, sino también por una técnica especial. Esta técnica fue simplificada por ciertos escritores latinos, Ovidio por ejemplo, pero otros, como Catulo en el *Epitalamio de Tetis y Peleo* y Virgilio en nuestro

10. Suetonio, *Vida de Augusto*, 66.

11. Dión Casio, 53, 23.

12. *L'égloge de Gallus au IV^e livre des "Géorgiques"*, Bulletin de l'Association G. Budé, n. 12, pág. 11 y sigs.

13. A. Oltramare, "Horace et la religion de Virgile", *Revue des études latines*, 1935, pág. 309.

14. Varrón, *Tratado de la agricultura*, 3, 16, 4.

poema, conservaron todos sus elementos.¹⁵ Gracias a ella, el epilion realiza de una manera casi paradójica el ideal de la “obra breve”. En un espacio muy corto, de trescientos o cuatrocientos versos a lo sumo, desarrolla una acción principal en el interior de la cual se inserta una segunda, que ofrece una relación íntima con la primera. El *Epitalamio* es el modelo más perfecto del género.

Peleo agradó a Tetis; las familias están de acuerdo. El epitalamio canta la celebración de sus bodas: llegan los invitados; algunos, como el río Peneo, el centauro Quirón, tienen los brazos cargados de obsequios. Se detienen en la entrada y observan largamente el lecho nupcial, instalado a la manera romana en la primera habitación del palacio y recubierto con una colcha bordada en la cual están pintadas a la aguja las aventuras de Ariadna raptada y luego abandonada por Teseo. Cuando todos están ya presentes, se celebra el banquete durante el cual las Parcas hacen oír un canto profético en honor de Aquiles, que debe nacer de la pareja cuya unión se celebra. Este artificio de composición vincula dos matrimonios, uno, el de Tetis y Peleo, cumplido según los ritos ancestrales, bajo la mirada y con la bendición de las dos familias, será feliz y dará nacimiento al más ilustre de los héroes antiguos; el otro, el de Ariadna y Teseo, inaugurado con un rapto criminal y una huida culpable, sólo producirá frutos de muerte.

El poema de Aristeo tiene una disposición similar. Este héroe de la vida rústica, protector de la agricultura, perdió todas sus abejas. Se va a las orillas del Peneo, río de Tesalia en cuyo fondo habita su madre Cirene con sus damas de honor, las ninfas, en un palacio de cristal. La llama en su ayuda. Ella lo

15. Marjorie Grump, *The epyllion from Theocritus to Ovid*, Oxford, 1931.

consuela y lo conduce hacia el dios profeta Proteo que, después de rehusarse durante un buen rato a sus preguntas, consciente al fin en decirle la causa de sus desdichas y el nombre del dios al cual debe satisfacer. Aristeo persiguió a Eurídice por la orilla del río, el día del casamiento de ésta con Orfeo. Mientras huía, Eurídice pisó una serpiente que le causó la muerte. El relato de esta aventura y el descenso a los infiernos que sigue, colocado en boca de Proteo, forma el segundo poema insertado en el primero.

En este epílion, de una forma tan caracterizada, cada detalle lleva su marca de origen alejandrino. El relato, como el de Catulo en el *Epitalamio*, donde el abandono de Ariadna precede al combate contra el Minotauro, se toma las más grandes libertades con la lógica. Sólo evoca los hechos que se prestan a un desarrollo sentimental, se demora en ellos y se remite a la imaginación del lector para restablecer los elementos intermediarios. Eurídice huye delante de Aristeo sin ver a la serpiente que la acecha; e inmediatamente, de improviso, comienza el duelo de las Dríades y de Orfeo. De golpe se nos aparece Orfeo en la ruta que conduce a los Infiernos, entre los Manes a los cuales su presencia sume en estupor. No se nos dice nada de su entrevista con los soberanos infernales, sino que lo vemos mientras vuelve hacia la morada terrestre con su joven esposa, en el momento mismo en que Eurídice es reatrapada por la muerte. Las fases del drama se suceden con tintes llanos a los cuales no se agrega ninguna perspectiva. Pero de todo el conjunto se desprende una extraña angustia que mantiene excitada la imaginación.

El poema principal, la aventura de Aristeo, es más alejandrino aún pero quizás ello se deba menos a su factura que a su aire mundano. Parece escrito en los bastidores escénicos de la corte de los Ptolomeos. Cirene oyó el llamado de su hijo y le envió a la

ninfa Aretusa para que lo conduzca a su palacio acuático. Al descender hacia él, Aristeo se encuentra en presencia de un abismo parecido al que Platón describe al final del *Fedón*,¹⁶ inmenso castillo de agua donde se reúnen todas las corrientes de la tierra para salir luego cada una por el lecho de uno de los ríos que riegan nuestro suelo: “Y entonces, al contemplar con sorpresa la morada de su madre y su húmedo reino, los lagos encerrados en cavernas y los rumorosos bosques sagrados, marchaba, estupefacto por el movimiento inmenso de las aguas... cuando llegaron al abrigo de su habitación, de cuyas bóvedas pendían estalactitas de piedra pómez, y Cirene hubo reconocido que las lágrimas de su hijo eran vanas, sus hermanas trajeron agua para las manos.”¹⁷ La arquitectura de esta extraña mansión presenta el gusto del estilo rocalla (*rocaille*), tan de moda en el siglo XVIII, del cual ofrecía muestras la villa de Tíbur y que recuerdan los relieves del palacio Grimani.

Se organiza una recepción para honrar a Aristeo. Las ninfas vuelcan sobre las manos agua purificadora, traen toallas satinadas, colocan los platos en la mesa y ante cada comensal una copa llena. En los altares se quema incienso de Arabia. La agitación de estas amables jóvenes es encantadora, tan cercana a nosotros que creemos estarla presenciando. Este salón ptolemaico podría ser el de alguna burguesa, parienta de la Praxínoa de Teócrito. Releamos a Apolonio de Rodas: son los mismos melindres de Hera y Atena en el dormitorio de Afrodita.

Y tal como en Apolonio reina aquí la misma familiaridad desenvuelta respecto de los dioses. En el momento en que el llamado de Aristeo llega a oídos de su madre ésta estaba narrando a las jóvenes ninfas que la

16. Platón, *Fedón*, 112 a y sigs.

17. *Geórg.* 4, 363-375.

rodeaban los celos de Vulcano, la habilidad con la cual Marte se había burlado de él, las libertades que había podido tomarse, y enumeraba “desde el tiempo del caos los innumerables amores de los dioses”.¹⁸ Tales conversaciones muestran que no se educaba en la ignorancia a las jóvenes de las orillas del Nilo.

¡Cuán lejos está todo eso del tono elevado que sentimos en el conjunto de las *Geórgicas*! Al releer y comparar, uno se convence de que Virgilio hubiera sido incapaz de escribir este pequeño poema en la época en que componía el elogio de la vida rústica y el combate de los toros. Cuando siguiendo a Apolonio de Rodas, en la *Eneida*, presenta la entrevista de Juno y Venus,¹⁹ su cuidado principal es el de conferir a las diosas una nobleza digna de su raza.

Agreguemos que los partidarios de la hipótesis según la cual el elogio de Galo habría sido suprimido después de su desgracia, podrían alegar una especie de fluctuación que se observa en el enlace de la parte final al cuerpo del poema. E. Galletier²⁰ ha mostrado que quedaban rastros visibles en los pasajes paralelos, de los cuales uno sirve de introducción al poema²¹ y el otro resume hacia el final del relato la receta dada por Proteo.²² Tal repetición revela un defecto de estructura y el tono de ambos pasajes ofrece contradicciones inexplicables. Pero todo se aclara al aceptar que Virgilio tuvo en carpeta este breve y encantador ensayo, redactado en una época anterior, y lo consideró muy adecuado para servir de epílogo a un libro referente a las abejas. Lo habría insertado en ese lugar tal cual, sin infligirle ningún retoque, de ahí la incertidumbre de la sutura. El poema sería, pues, una

18. *Geórg.* 4, 345-347.

19. *En.* 4, 90 y sigs.

20. Pág. 20.

21. *Geórg.* 4, 295 y sigs.

22. *Geórg.* 4, 530 y sigs.

de las obras de juventud cuya pérdida lamentamos, y nos daría la temperatura de la poesía virgiliana antes de la época de las *Bucólicas*, a las cuales parece ser bien anterior. El arte de las églogas marca ya un progreso sobre este comienzo y se muestra más sosegado y más firme.

¿Debemos extraer una “moraleja” de esta afortunada supervivencia? Nos muestra lo que hubiera podido llegar a ser Virgilio, de haber perseverado en la línea de las *Bucólicas*. Los recursos de la poesía pastoral estaban entonces agotados y casi no ofrecían medios para su renovación. Pero ¡cuántos otros caminos quedaban abiertos para el alejandrinismo! Quedaba, por ejemplo, el de realizar una colección de epilia sobre temas mitológicos: colección menos rica quizá que las *Metamorfosis* de Ovidio, pero más terminada, más delicada, de una técnica más cincelada. Las *Geórgicas* rompen con este arte y cuando Virgilio aborda la *Eneida*, está ya consumada la ruptura y, no irá ya a beber el agua limpia del arroyuelo de Deo, sino que se abandonará a la poderosa oleada de una gran inspiración, renovando la savia de una poesía que se había debilitado tanto como se había depurado entre las manos de los Alejandrinos.

Tercera Parte

En la estela de Homero

XI

El subsuelo de la Eneida

Al comienzo de la *Eneida*, una tempestad dispersa la pequeña flota de Eneas, y arroja a sus barcos esparcidos sobre la costa africana. Caen en poder de una nación de saqueadores que va a meter mano a los equipajes, cuando una intervención divina los salva y toca el corazón de la reina, Dido que los acoge y los protege en adelante. En su honor la reina ofrece un gran festín durante el cual Eneas cuenta las aventuras que precedieron el desembarco en Africa. Troya fue tomada por los griegos, Eneas la abandonó mientras estaba en llamas, con su padre, su mujer Creusa, que debía desaparecer en la huida, su hijo, llamado Ascanio o Julo, y algunos compañeros. Después de construirse barcos sobre el Ida, se hicieron todos a la mar y partieron, yendo de oráculo en oráculo, a la búsqueda de la voluntad de los dioses. Luego de numerosas escalas de las cuales la última fue la de Sicilia es allí donde murió Anquises— se hicieron a la vela hacia Italia, pero la tempestad los hizo varar en Africa donde sus barcos estuvieron a punto de ser quemados por los ribereños.

Venus, madre de Eneas, se dio cuenta de que su hijo no estaba seguro en una nación tan poco respetuosa del derecho de gentes. Imaginó entonces asegurar su salvación inspirando a la reina un gran

amor por él. A fin de lograrlo mejor recurrió a aquel que tiene en sus manos todos los corazones, su propio hijo, Cupido o el Amor, y obtuvo de él que tomara los rasgos de Ascanio, mientras ella llevaba al hijo de Eneas, dormido, a uno de sus santuarios. Al contacto con el niño, cuya verdadera naturaleza ella ignoraba, el corazón de la reina se inflamó y una gran pasión vino a trabar las decisiones del Destino. Poco faltó para que Eneas olvidara el llamado de Roma y se aplicara a consolidar los muros de Cartago. Pero Júpiter encargó a Mercurio que pusiera fin a la aventura y obligara a Eneas a retomar el mar.

Luego de una nueva detención en Sicilia, donde se celebraron juegos fúnebres para el aniversario de la muerte de Anquises, la flotilla vino a abordar al oeste de Nápoles, cerca del peñasco de Cumas. Allí se elevaba un templo de Apolo al pie del cual se abría una de las entradas de los Infiernos. Alentados y guiados por la Sibila, Eneas descendió a ellos. Tuvo una entrevista con la sombra de su padre, Anquises, en los campos Elíseos, y recibió sus últimos consejos.

Todo estaba listo ya para el desembarco en Italia prescripto por Júpiter. Los barcos troyanos abordaron al sur de la embocadura del Tiber. Eneas construyó allí una primera ciudad que recibió el nombre de "Campo Troyano". Se alió al rey de los Laurentes, Latino, y por orden de un oráculo este rey le prometió la mano de su hija Lavinia. Pero Juno, indignada por la llegada a Italia de los Troyanos, sus enemigos, se interpuso en los acontecimientos. Lavinia había sido al principio prometida al rey de los Rútulos, Turno. La diosa excitó contra Eneas, a pesar de Latino, a Turno y Amata, madre de Lavinia. Se formó una coalición de pueblos latinos bajo la conducción de Turno, pues Latino, por debilidad, había renunciado a la resistencia. Entre los aliados se ubicó Mecencio, ex rey de los etruscos, expulsado por sus

súbditos a causa de sus crueldades, su hijo Lauso, y la reina de los Volscos, Camila.

Comenzó la guerra. Eneas, sintiéndose en estado de inferioridad, dejó el ejército para ir a pedir ayuda a Evandro, griego de Arcadia, que había fundado la ciudad de Palanteo sobre el Palatino. Evandro dio a Eneas una cantidad importante de caballeros comandados por su hijo Palas y además le procuró la alianza de los etruscos sublevados contra Mecencio, a los cuales comandaba Tarcón, fundador de Etruria, cuyo nombre es en la *Eneida*, el símbolo de la influencia etrusca. Se unieron a ellos otros aliados y luego las dos coaliciones, la de los latinos y la de los troyanos, se vieron envueltas en una serie de combates que llenan los últimos libros de la *Eneida*. La guerra termina por la derrota de Turno, muerto por mano de Eneas, y la victoria de los troyanos.

Tal se nos presenta hoy la intriga de la *Eneida*: unidad, claridad, facilidad en el encadenamiento de los hechos, relato bien construido, bien equilibrado, tan conmovedor para el corazón como satisfactorio para la inteligencia. Si queremos, sin embargo, apreciar el esfuerzo que costó a su constructor, debemos reconocer los elementos de los cuales éste disponía y las dificultades que tales elementos le presentaban. Aun sus menores movimientos estaban obstaculizados por el respeto de las tradiciones y, podemos decir, ninguno de sus gestos era libre en el ordenamiento de una de las materias más complejas que pueda proponerse a un escritor.

Para ordenarnos nosotros mismos un poco en esta materia, vamos a repartirla en cuatro grupos de leyendas.

El primero, el más antiguo, viene de la *Ilíada*. Eneas desempeñaba ya un papel en el poema homérico, un papel breve, que no permite reconocer en él a un protagonista, pero un papel que a la larga

llegó a ser importante por los brotes y prolongaciones que emitió entre los historiadores. La *Ilíada* ofrece a Virgilio no sólo la concepción primaria y fundamental de su héroe, sino también los datos del libro II, uno de los más ricos y brillantes del poema. Volveremos sobre este asunto.

El segundo grupo es el relativo a los viajes, a los “errores” de Eneas, esos largos circuitos de mar en mar, que han sido comparados con los de Ulises cuando se hallaba camino de Itaca después de la toma de Troya y vagaba extraviado por la perfidia del destino por toda la superficie del Mediterráneo. En el caso de Eneas no se trata, como en el de Ulises, de acontecimientos fortuitos que se encarnizan por apartarlo de su camino, sino que en realidad el jefe troyano no sabe a dónde va. Los dioses le dieron en tres oportunidades la orden de abandonar Troya, de llevarse a los Penates y buscarles un asilo, pero mantuvieron en secreto dónde estaría ubicado ese asilo. Con algunos barcos y algunos compañeros Eneas se hace a la vela y se arroja a aventuras cuyo relato hace a Dido, en el libro III. Se deja llevar de escala en escala, de oráculo en oráculo, interrogando en todas partes a los dioses. Este dato ofrece a Virgilio oportunidad de ubicar los incidentes de esta navegación a todo lo largo de las costas mediterráneas, en Tracia, en Delos, en Creta, en Epiro, en Sicilia. Los puntos de detención no tienen casi nada de histórico, ni aun de legendario. J. Perret, en su bien documentado libro *Les origines de la légende troyenne de Rome* (281-31), mostró que la diplomacia contribuyó grandemente en este punto a la leyenda de Eneas, y que, para halagar el orgullo romano y sacar ventaja de ello, muchas ciudades se atribuyeron el honor de conservar algún recuerdo de la visita del Troyano. Virgilio condensó estas leyendas y limitó las detenciones de Eneas a las ciudades cuyo nombre recordaba el

suyo y a los lugares que poseían un culto de su madre Venus.

El tercer grupo, el más complejo de todos, concierne a la prehistoria de la fundación de Roma. Muchos griegos contribuyeron a él: Helánico, contemporáneo de Tucídides, Timeo, un poco más joven. Luego autores latinos, los analistas, Catón, autor de los *Orígenes*, Varrón, autor de las *Antigüedades*. Todos éstos aportaron numerosos retoques a la documentación incoherente ante la cual se encontraban. Parece que Catón y sus contemporáneos fueron los principales artesanos de la armonización de este conjunto que terminó por ofrecer a Tito Livio el comienzo de su historia romana.

Primitivamente Eneas era el abuelo directo de Rómulo y Remo. Aunque en la mayor parte de las tradiciones Alba sólo fue fundada por su hijo Ascanio, Eneas se casaba con una princesa albana que le daba una hija, Ilia. Ilia desempeñaba el papel atribuido más tarde a Rea Silvia: fue madre de los gemelos. En una cronología tal, la llegada de Eneas a Italia y el nacimiento de Roma sólo estaban separados por algunos años. Pero cuando se trató de hacer entrar todos los acontecimientos que precedían a esta fundación en un espacio tan estrecho, resultó claro que era imposible comprimirlos de esa manera. Se buscó una disposición más cómoda utilizando una leyenda referida por Virgilio en el libro VIII de la *Eneida*.

Eneas, presa de una sombría melancolía se había quedado dormido al borde del Tíber, cuando se irguió ante él una aparición consoladora: era el río en persona. Se alzó con toda la estatura de su talla divina entre los álamos de la orilla. La solemnidad de la circunstancia motivaba la de esta aparición de un dios, el más venerado por los romanos primitivos.¹

1. *En.* 8, 81 y sigs.

Venía a anunciar a Eneas el fin del primer período de sus pruebas. Este había puesto al fin el pie sobre el territorio que le asignaba el destino. Sólo le restaba conquistarlo y echar allí las raíces del pueblo predestinado a ser el dueño del mundo. Y para que nada faltara a este augusto anuncio, fue acompañado según una tradición común a la antigüedad bíblica y a la antigüedad pagana, por la garantía de un “signo”. El dios anunció a Eneas que encontraría al despertarse una chancha rodeada de treinta chanchitos recién nacidos; tomaría a la madre y a su cría y los inmolaría a Juno.

Esta chancha representa ciertamente un *totem*, verosímilmente el de Lavinium. Tenía treinta hijitos que al comienzo representaron de una manera muy satisfactoria a las treinta ciudades de la primera confederación latina cuya sede estaba en Alba, pero a continuación sirvieron de punto de partida a una aritmética complicada, destinada a representar el tiempo transcurrido entre la llegada de Eneas a Italia y la fundación de Roma.² Varrón, sin dudar, evaluó en treinta años la duración que separa el reino Eneas en Lavinium de la fundación de Alba. Virgilio asocia a este número una oscura cifra tres, debatida por los historiadores y relativa a la duración del reino de Eneas. Fija, en fin, por su propia cuenta en trescientos años el intervalo comprendido entre el establecimiento de los troyanos en Alba y el nacimiento de Rómulo. El reino de Eneas en Lavinium es pues, gracias a estas ficciones, anterior en trescientos treinta y tres años a la fundación de Roma. Estas duraciones las establece Júpiter mismo en la importante profecía que dirige a Venus, inquieta por los destinos de su hijo, al comienzo de la *Eneida*. Este número no sólo

2. Agradezco al profesor J. Perret por la ayuda personal que tuvo a bien prestarme para la comprensión de esta oscura cronología.

es misterioso, es sagrado. Forma la mitad de la gran "Tetractis" por la cual juraban los pitagóricos, de ese número fatídico de seiscientos sesenta y seis que se lee en el *Apocalipsis* de San Juan y en el cual los iniciados oían resonar la música de las esferas celestes. P. Maury, luego de interesantes investigaciones, pudo mostrar que ese número acosó el pensamiento y el alma de Virgilio³ y por ello, sin duda, éste quiso inscribirlo a la cabeza de la gesta romana.

El cuarto grupo de leyendas se refiere a las guerras que constituyen el tema de los seis últimos libros de la *Eneida*. En esta parte, tanto más que en las precedentes, reinan el caos y las contradicciones: Latino se confunde a veces con Amulio; Mecencio es muerto por Eneas en la *Eneida* y muere en Catón por mano de Ascanio; Turno es en Virgilio rey de los Rútulos, mientras que en los demás autores es etrusco; en Virgilio la conquista de Italia termina con la victoria de Eneas sobre Turno, y en los demás prosigue después de la muerte de Eneas mismo.

En suma, la materia que se ofrecía a Virgilio, aunque muy trabajada ya por los historiadores, seguía siendo todavía confusa. Tuvo que terminar el trabajo de éstos y su método sufrió en este punto la influencia del de ellos. Tito Livio nos ofrece el ejemplo más claro de la manera de trabajar de los historiadores. Cuando se encuentra en presencia de un dato cuya versión se ha mantenido fluctuante, adopta la que juzga mejor para su punto de vista, la promueve al primer plano, la dramatiza y le infunde vida y movimiento. Una vez terminado su desarrollo, menciona sus fuentes y las variantes que le ofrecen en un capítulo con el cual los modernos harían una nota, un

3. *En.* 1, 265-274; véase P. Maury, "Le secret de Virgile et l'architecture des *Bucoliques*", *Lettres d'humanité*, t. III, págs. 115 y 144, n. 3.

excurso, un apéndice. Este cuidado testimonía una tendencia científica que aún no se halla en plena posesión de sus medios y a la cual la imprenta no había aportado las facilidades de las que nosotros disfrutamos en la actualidad.

Aunque tal cuidado no nos sorprende en una obra histórica, es inesperado en un poema épico. Pero los romanos tenían un temperamento de historiadores. Virgilio, siempre se lo ha repetido, era un erudito, uno de esos *antiquarii* a los que el amor de la ciencia y más aún quizás el patriotismo incitaron a escrutar el pasado. Un sentimiento complejo lo inducía pues a imitar a Tito Livio, pero con un método adaptado a la poesía y con procedimientos que hacían cuerpo con el poema. Lo hemos visto ya, en el curso de las *Geórgicas*, superar una dificultad aun mayor que ésta y remitir al lector, mediante ciertas particularidades de su desarrollo, a los autores cuyas opiniones critica. Estos cuerpos extraños fundidos en una obra de arte, no chocaban a los antiguos. La *sphragís* o firma era corriente. Se pretende que habría contribuido al fin desdichado de Fidias y en Virgilio mismo la encontramos en las *Bucólicas*. Se leen al final de la quinta égloga⁴ estos tres versos: “Te daré primero —dice Menalcas, que ocupa aquí el lugar de Virgilio— mi frágil caramillo. Es el que me ha dictado: ‘Coridón ardía por el bello Alexis’, y ‘¿De quién es este ganado? ¿Será el de Melibeo?’ ” Al reproducir así el comienzo de la segunda y tercera églogas, el poeta deslizaba en las *Bucólicas* una firma interior que ya no podía ser separada de ellas.

La dificultad que se presenta aquí es frecuente en el dominio de los mitos: ocurre a menudo que son contradictorios. Caco, el héroe de un episodio del libro VIII de la *Eneida*, fue en la religión antigua un

4. *Buc.* 5, 85-87.

buen demonio de la agricultura o un mal demonio del fuego. Tarpeya, que en la tradición más conocida entrega su patria a los Sabinos, en otra es la heroína que la salva; su tumba, vecina a la roca a la cual ella dio su nombre, recibía un culto de reconocimiento y de honor. Propercio, incomodado por este monumento y los recuerdos que trae, sale del paso aplicándole el epíteto de *turpe*, “deshonroso”;⁵ pero calificar no es explicar.

Estos precedentes nos disponen a acoger las dobles tradiciones de la *Eneida*, que tachonan aquí y allá el desarrollo de la epopeya. La más importante se aplica a la persona del héroe principal y nos remite al primer grupo de leyendas, venidas de la *Iliada*, que hemos dejado de lado al comienzo. En el canto XX,⁶ Poseidón profetiza al antagonismo de la descendencia de Príamo y la de Eneas. Parece que este pasaje contiene el recuerdo de la rivalidad de una rama primogénita y de una rama segundona. El canto XIII⁷ refuerza esta sospecha y testimonia la existencia de un descontento que habría hecho de Eneas un opositor a la dinastía que ocupaba el trono. La idea se abrió camino y en una parte de la tradición posterior Eneas se transformó en un traidor. De acuerdo con Anténor, uno de los viejos del consejo de Príamo, habría entregado Troya a los griegos. Piel de pantera, extendidas en sus puertas, habrían preservado sus casas del pillaje.⁸ Esta versión fue acogida por los escritores eclesiásticos pues servía a su polémica contra la veneración que los romanos manifestaban por sus antepasados paganos. “Eneas —dice Tertuliano— se descubre como un traidor a su patria; Eneas tanto como Anténor. Y aunque sus defensores

5. Prop. 4, 4, 1.

6. *Il.* 20, 302-308.

7. *Il.* 13, 460-461.

8. Pausanias, 10, 27, 3.

no acepten esta traición, Eneas, sin duda alguna, mientras su patria se incendiaba, abandonó a sus compañeros para ir a sufrir el yugo de una mujer cartaginesa... Si Eneas es piadoso, es por haber abandonado, en favor de un hijo único y de un viejo decrepito, a Príamo y a Astiánax.”⁹

Una tradición contraria opone su optimismo al pesimismo de la precedente: Eneas fue el héroe de la última resistencia de Troya. Sólo abandonó la ciudad en llamas por orden de los dioses. Cuando tuvo al fin que rendirse, había inspirado ya a los griegos una admiración tal que éstos le permitieron retirarse con aquel de sus bienes al que tuviera más afecto. Eligió a su padre Anquises. El viejo estaba afectado por una milagrosa parálisis, castigo de la indiscreción que cometiera al revelar los favores recibidos de Venus. Su hijo lo cargó sobre sus hombros. Los griegos, ante este espectáculo, impresionados por su desinterés, renovaron su concesión. Eligió entonces a sus dioses. Con una admiración creciente los enemigos le acordaron un salvoconducto y pudo partir con todo lo que poseía.

La versión adoptada por Virgilio es naturalmente la segunda, pero la influencia de la primera se siente en muchos pasajes. El relato del libro II trata de hacer visible, a la manera de un alegato, la obstinación con la cual el héroe se aplica a la resistencia. Enviados celestes intervienen tres veces para advertirle que su misión ha terminado en la Tróade y que le espera otra lejos de la tierra de Asia. Desobedece tres veces. Se queda luchando después del mensaje de Héctor, después del de Venus;¹⁰ ante la resistencia de Anquises, que rehúsa acompañarlo en su huida,¹¹

9. Tertuliano, *A las naciones*, 2, 2.

10. *En.* 2, 268 y sigs.; 2, 275 y sigs.

11. *En.* 2, 669 y sigs.

se apresta aún a desobedecer y se requiere una intervención personal de Júpiter para decidirlo a retirarse sobre el Ida. Temiendo aún, sin duda, que no resulte bastante claro el sentido de esta resistencia, Virgilio lo destaca con la hermosa declaración que pone en boca de su héroe: “Cenizas de Ilión y última hoguera de los míos, yo atestiguo que en vuestro desastre no he tratado de evitar ni las armas ni la suerte sucesiva de los combates con los griegos, y que si los destinos lo hubieran decidido así hubiera merecido caer herido por ellos.”¹² Es un verdadero alegato en favor de la lealtad de Eneas. Dos años después de la muerte del poeta, Horacio aún le daba testimonio: “El irreprochable Eneas, que sobrevivió a su patria, preparó un camino a través de Troya, que no ardía por su culpa, para dar a los troyanos más de lo que habían abandonado.”¹³

Servio subraya una alusión más directa, aunque disimulada, a la versión pesimista de la leyenda.¹⁴ En el libro I (488 y sigs.) el héroe, al llegar a Cartago, visita el templo de Juno que los cartagineses elevan en su ciudad aún en vías de construcción. Para sorpresa suya, figuran ya sobre los muros los episodios de la guerra de Troya y en uno de los frescos se reconoce a sí mismo “mezclado a los principales aqueos”. Servio ve en estas palabras una alusión velada a la pretendida traición.

Aun leyendas menos importantes que la de Eneas conservaron sus dobles tradiciones y el poeta las introduce en la epopeya con ayuda de artificios. Anquises muere en Sicilia antes del episodio de África; el lector se entera de ello al final del libro III. Pero otra versión lo hace morir en Italia y Varrón cuenta

12. *En.* 2, 431-434.

13. Horacio, *Canto secular*, 41-44; véase Porfirió sobre este verso.

14. Servio, *Comentario a la Eneida*, sobre 1, 242.

que Diomedes robó sus huesos de su sepultura para asegurarse una prenda de prosperidad; la antigüedad ofrece muchos ejemplos de este tipo de superstición, el más conocido de los cuales pertenece a la leyenda de Edipo. Pero en lugar de la felicidad que esperaba, Diomedes, perseguido por la venganza de los dioses, debió restituir su robo. En el libro IV, Dido,¹⁵ sabiendo que Eneas se prepara para abandonarla, intenta doblegarlo y le envía a su hermana como mensajera, explicándole: “No soy yo la que junto con los griegos juró en Aulis destruir la nación troyana, ni quien envió la flota contra Pérgamo. No robé yo la ceniza y los Manes de su padre Anquises.” Clara alusión a la leyenda italiana de la muerte de Anquises.

El fin de Príamo se cuenta ¹⁶ en el libro II. Neoptólemo, en el fondo del palacio real, le hunde su espada en el cuerpo hasta la empuñadura. Y cuatro versos más lejos, el episodio termina con un cuadro sobrecogedor: “Está extendido a orillas del mar: tronco gigantesco, cabeza arrancada a los hombros, cuerpo que ya no tiene nombre.” Es el vestigio de una segunda tradición según la cual Príamo habría sido llevado y matado al borde del mar. Virgilio la conservó por la belleza de la imagen que ofrecía y que evocaba al recuerdo de los romanos el cuerpo de Pompeyo yacente sobre la arena egipcia.

Esta maraña de leyendas, después de muchos siglos de reajustes, sirvió al fin a Virgilio para construir la intriga de la *Eneida* y también los personajes destinados a desempeñar un papel en ella. Pero estos últimos aparecían en las leyendas reducidos a meros nombres, acompañados en algunos casos de indicaciones breves y desdibujadas. Era necesario infundirles vida y actividad y veremos cómo el poeta lo

15. *En.* 4, 425 y sigs.

16. *En.* 2, 540 y sigs.

logra para Eneas y Dido. Este poderoso esfuerzo no podía dirigirse a todos. Muchos quedaron en medias tintas. Los conocimientos psicológicos en el siglo I de la era cristiana estaban lejos de la riqueza que alcanzaron con la observación moral del siglo XVII, la novela del XIX y del XX. Ya habían recorrido sin embargo un largo trayecto, estimulados por las necesidades del tiempo, pero el conjunto se mantuvo fragmentario y confinado a sectores separados del alma humana. El *ethos* o construcción de un carácter, provenía de la elocuencia judicial. Como la consideración de la vida pasada, de los antecedentes, era un argumento importante de la defensa y de la acusación, el abogado se aplicaba a penetrar los secretos de las almas, pero casi se limitaba a los aspectos referentes a la vida pública y a las actividades que ésta implicaba. La historia había reconocido minuciosamente los resortes de la vida política. La poesía erótica había profundizado sucesivamente, con el poeta alejandrino Apolonio de Rodas, Catulo y sus contemporáneos, su campo de observación. En fin, en la época de Virgilio comenzaban a practicarse esos extraños ejercicios llamados declamaciones, que ocuparon un lugar tan importante en la enseñanza durante la época imperial. El alumno se iniciaba en el estudio del funcionamiento del alma humana realizando el ejercicio consistente en ponerse en el lugar de algún gran personaje de la historia o de la leyenda, en creerse por un instante Cicerón, Aníbal o Leónidas y en descubrir, interrogándose a sí mismo, los motivos que los habían hecho actuar. Aunque la declamación merezca muchas de las condenaciones formuladas contra ella, no dejó sin embargo de prestar servicios a la literatura, como lo testimonia la obra de un Séneca.

Partiendo de estas premisas, la poesía griega y la poesía latina se veían directamente llevadas a la creación de almas simples, reducidas a una sola pasión,

a la manera de los héroes trágicos anteriores a Eurípides, el Creón, la Antígona, el Áyax de Sófocles, etcétera. Pero se había abierto otro camino a la experiencia psicológica, con los *Caracteres* de Teofrasto y el teatro de Menandro, y luego el de Plauto. Esta corriente, brotada en su mayor parte de la escena cómica, mezcló sus ramificaciones con las de la poesía amorosa y aportó su contribución al episodio de Dido. Se debe a ella, sin duda, el hecho de que aparezcan vislumbres cómicas en ciertos puntos de la *Eneida*.

Considerando sólo el conjunto, la influencia más activa sufrida por Virgilio en la construcción de un carácter fue la de dos pasajes, uno de Aristóteles en su *Retórica*,¹⁷ el otro de Horacio en el *Arte poética*,¹⁸ el primero destinado a los oradores, el segundo relativo a los héroes trágicos. Tanto uno como otro muestran cuán reducidas eran aún las ambiciones. Sólo se trata de la teoría de las edades, vejez, madurez, juventud, a las cuales Horacio agrega la infancia. Y con todo las observaciones que éstos realizan como teóricos son mucho más avanzadas que las de Virgilio, cuya inspiración es sobre todo dramática y patética.

Sus viejos, Príamo, Latino, Evandro, se caracterizan sobre todo por el debilitamiento de las fuerzas del cuerpo y del alma; a esta decadencia sólo escapa Caronte y el poeta se preocupa de hacer notar que su milagrosa frescura es la de un dios. Príamo, en el momento de caer bajo los golpes de Neoptólemo, es incapaz de llevar las armas con que se ha revestido y Hécuba lo ayuda a sentarse a su lado. Esta vieja pareja, que aparece en el palacio en llamas en la hora del supremo desastre, es infinitamente conmovedora; evoca por su ingenuidad interiores en los cuales nos-

17. Aristóteles, *Retórica*, 1389 A y sigs.

18. Horacio, *Arte poética*, 156-178, cuyo contenido no pudo ignorar Virgilio.

otros mismos hemos penetrado, donde el afecto recíproco está tan seguro de sí mismo que no tiene necesidad de miramientos. La escena posee un tono de realismo burgués, venido del alejandrinismo; su sabor muestra que la pobre doctrina que inspira aquí a Virgilio, podía volverse fecunda gracias al talento de un poeta. Latino es también un retrato, el del débil que renuncia a hacer triunfar su voluntad, desiste y se encierra en el retraimiento. No menos verdadero es Evandro cuando revela su senilidad por la longitud de sus discursos y la ternura que le suscitan sus recuerdos de juventud.

Las mujeres se destacan por la *muliebris impotentia*, “la incapacidad de controlarse”, que siempre les reprochó la literatura latina. Este dato fundamental se desarrolla en forma de precipitación imprevista en Juno,¹⁹ de demencia incoercible en Amata. En Dido y en Camila, está acompañada por un elemento viril: Dido es jefe de Estado y en la vida pública tiene los aires de un magistrado romano;²⁰ Camila es jefe de ejército y celebra con Turno un verdadero consejo de guerra.²¹ Sin embargo la primera, perturbada por el amor, sufre transportes parecidos a los de Amata, y la segunda muere arrastrada por una pasión totalmente femenina, el amor de la *toilette*.²²

Los jóvenes sólo existen en Virgilio para caer bajo los golpes del destino. Su papel consiste en aparecer en el encanto real de su adolescencia marchitada, rodeados de las flores amigas de los muertos y llorados

19. Véase la curiosa escena en que la reina de los dioses cae ella misma en la trampa tendida por Venus (4, 105-128).

20. *En.* 1, 494 y sigs. Esta manera de concebir a Dido se inspiró probablemente en los rumores que corrían sobre Cleopatra, de los cuales se hizo eco Dión Casio; véase la pág. 253.

21. *En.* 11, 498 y sigs.

22. *En.* 11, 768 y sigs.

por los suyos, ya se trate de Palante, Lauso, Niso, Euríalo, o aun de Turno; su razón de ser consiste ante todo en la melancolía de su muerte.

Esta manera amplia y sumaria, tan diferente de la utilizada por los historiadores para tratar a sus héroes y que reaparece en Lucano, era quizá la única que armonizaba con la distancia de las leyendas. La imponían al poeta las necesidades de la perspectiva, y la resignación con la cual la aceptó honra a su sentido del arte. Hay sin embargo tres personajes que fueron tratados de una manera totalmente distinta. Son los más grandes, los que dan el tono y el sentido a la epopeya y, al cesar de representar una realidad puramente humana, se prestaban para ofrecer un apoyo a la mística virgiliana: los dos héroes, Dido y Eneas, a los que estudiaremos más adelante, y Mecencio, rey destronado de Etruria.

Este último debe probablemente el privilegio de ese trato a algunos datos un poco más precisos que ofrece la tradición latina. Macrobio²³ los resume así siguiendo a los *Origines* de Catón: fue de una crueldad inaudita —se complacía, dice Virgilio,²⁴ en atar a una persona viva enfrentada con un cadáver para que expirara en el horror de la descomposición— y al mismo tiempo se arrogaba los honores debidos a los dioses; de ahí el sobrenombre de *contemptor diuum*, “desdenoso de los dioses”, que lo acompaña en la *Eneida*. Sin embargo este rey, alma altanera, cuya espantosa crueldad sublevó a sus súbditos, que hasta es capaz de provocar a los Inmortales y de reírse de su cólera, ama a su hijo. En la hora de la muerte, penetra por esta puerta una verdadera conversión, tal como vemos aún hoy que se produce a veces, cuando ante la cercanía de la eternidad nuestra vida pasada se ilumina con

23. Macrobio, *Saturnales*, 3, 5, 9 y sigs.

24. *En.* 8, 485 y sigs.

una luz de espanto y remordimiento. Le traen el cuerpo de Lauso, caído para salvarle la vida; grita: “¿Tenía yo que amar tanto a la vida, hijo mío, como para permitir que aquel que yo engendré tomara mi lugar ante los golpes del enemigo? Yo, tu padre, debo mi salvación a estas heridas, vivo por tu muerte... soy yo también, hijo mío, el que hollé tu nombre con mis crímenes, expulsado por el odio del trono y del cetro de mis padres. Me debía al castigo y al horror de mi pueblo; ojalá hubiera pagado con mi muerte mi vida culpable” (X, 846 y sigs.).²⁵ Dirige entonces un adiós desengañado a su caballo de combate: “Rebo —le dice—, si hay alguna duración larga para los mortales, hemos terminado la nuestra.” Lo espolea y vuelve a entrar en plena batalla para caer bajo los golpes de Eneas.

¿Qué otro poeta que Virgilio hubiera imaginado dar a este maldito un fin tan melancólico y tan digno, al cual nada faltó, ni el remordimiento, ni la confesión, ni la expiación? Este episodio conmovedor interesa sin duda poco para la intriga del poema, pero ¡qué calidad tiene la emoción con que la embellece!

No sabemos nada de las condiciones en que fue compuesta la *Iliada*, pero podemos afirmar con seguridad que no se parecían a aquellas en que nació la *Eneida*. Es posible no obstante establecer desde este punto de vista, una comparación entre ambos poemas, y quizás ella nos muestre con qué superficialidad se pronunció a menudo la crítica literaria acerca de sus méritos recíprocos. En la *Iliada* el primer plano está ocupado por el cuadro de la feudalidad micénica, batalladora, rapaz, huraña e insolente bajo un aspecto exterior infinitamente ceremonioso. Si se trata de penetrar hasta los resortes humanos de esta vida, se encuentra un sustrato que casi no ha cambiado desde

25. *En.* 10, 846 y sigs.

entonces, la miseria de la pobre gente, la sombría re-
criminación a una suerte cuyo peso no pueden esqui-
var, la melancolía de los jóvenes a los que el destino
no permitirá completar su trayectoria, de los padres
y de las madres que dan el eterno adiós a su hijo o
ven cómo la guerra les arrebató a las hijas condena-
das para siempre al sufrimiento y al deshonor. Aquí
o allá encontramos algunos motivos de consuelo, apor-
tados por la amistad de los iguales, la devoción de los
inferiores. Esta materia, secamente expuesta sería tri-
vial, pero el arte homérico, con su frescura, su sinceri-
dad, su riqueza hizo de ella un conjunto de un raro
poderío.

Con medios más pobres aún, Virgilio se vio enfren-
tado con una tarea más difícil. No vivió entre sus
héroes, no compartió sus gustos y sus costumbres; tuvo
que descubrir su espíritu en la meditación de una
antigüedad muy distante. Pero lo inspiró sin cesar el
sentido de lo humano y de lo divino, que llenó de savia
a un arte que no iguala al de los poemas homéricos,
pero cuyas prolongaciones son más lejanas y las reper-
cusiones más profundas. El punto culminante de la
Iliada y de la *Odisea* es el arte; el de la *Eneida* se
halla situado mucho más alto.

XII

La Eneida, epopeya del destino

Hay muchos otros puntos aun en los cuales la comparación de la *Iliada* y la *Eneida* nos expondrían a formarnos una idea muy falsa acerca de esta última. La *Eneida* está separada de la epopeya griega por una larga duración según el orden cronológico y por una literatura que se alejó sin cesar de ella, y cuyo más brillante período se ubica unos cinco siglos antes de la aparición de la *Eneida*. Ese período fue el de la tragedia. Era inevitable que esta nueva forma de arte dejara una huella visible de su influencia en la epopeya latina. Virgilio, en efecto, prefirió muy a menudo adoptar, en lugar de la versión homérica de las leyendas, las tradiciones diferentes que encontraba en los trágicos. Además el método y la forma de la epopeya estaban muy cercanos en él a los de la escena griega.

Desde su primera aparición, es decir, desde Esquilo, la tragedia fue el poema de la lucha. Siguió siendo tal aun en el siglo XIX y un crítico pudo decir entonces que toda escena de tragedia es una escena de lucha. Cada una representa el episodio de un combate que comienza con la exposición y termina con el desenlace. En el *Edipo rey* de Sófocles, que Aristóteles consideró como el tipo por excelencia del teatro griego, ¿no representa el poeta al rey de Tebas defendiéndose gra-

dualmente contra el Destino que lo acorrala, retrocediendo lentamente ante él hasta el derrumbe final?

¿Se inspiró Virgilio en esta concepción trágica? Es dudoso. Su materia era tan compleja y su objeto tan netamente determinado que no tenía necesidad de recordar las apariciones dramáticas de la *moira* en la escena del teatro de Diónisos; la filosofía estoica bastaba para evocarlas. Aquí, como en tantos otros lugares de la literatura antigua, no ha habido imitación, sino coincidencia.

La cólera de Aquiles mueve toda la intriga de la *Iliada*. ¿Se halla también la de la *Eneida* subordinada al desarrollo del carácter de Eneas? Esto se admitía antes sin dudar. Pero cuanto más de cerca se lo examina, tanto más se percibe que esta intriga no depende de él y, por el contrario, lo arrastra en su curso. Eneas no es un Aquiles, Virgilio no le atribuyó este papel y previene de ello a sus lectores en el libro VI de la *Eneida*,¹ por boca de la Sibila: si existe un Aquiles en el poema latino, es Turno. ¿Quién impulsa entonces la acción? ¿Quién lucha entonces en la *Eneida*? El campeón infatigable que sostiene en ella el combate, siempre presto al ataque y a la réplica, que entrado en la liza en el verso 37 del libro I, sigue continuamente presente en la escena y sólo se retira, derrotado, pero sin embargo con los honores del combate, en el verso 840 del libro XII, es Juno.

La Juno de la *Eneida* sólo ofrece un parecido lejano con la Hera de la *Iliada*. Es cierto que Virgilio la animó con toda una vida nutrida de recuerdos homéricos; pero ya no es la diosa caprichosa cuyos disentimientos con el rey de los dioses infestan la vida conyugal y que perturba con su cólera los festines de los Inmortales: se porta peor, pues pretende nada menos que trastornar el orden del mundo contrariando

1. *En.* 6, 89.

las decisiones del Destino. El Destino ha previsto que después de triunfar sobre Cartago, Roma poseería el imperio del mundo, y ella se encarniza en aplastar a Roma antes de su nacimiento para asegurar la hegemonía de Cartago. Tal es su papel y su razón de ser.

Juno no es por cierto una abstracción; vive, actúa. Virgilio la ha representado de una manera tan humana que muchos lectores se dejan engañar. En realidad, encarna la resistencia al Destino, la de la materia y los acontecimientos. Venus, por el contrario, representa los poderes que lo ayudan y secundan. Virgilio la recreó y alumbró verdaderamente de nuevo para esta tarea. El amor maternal tomó en ella el lugar del amor. Sólo se acuerda de sus encantos y conquistas para proteger a su hijo. Un solo pasaje de la *Eneida* recuerda a la diosa de Idalia y de Pafos que se complace en turbar el corazón de los humanos: es aquel en que va a buscar al divino forjador para obtener de él las armas que necesita Eneas: “De golpe el corazón del dios ardió con la llama acostumbrada, el calor que conocía tan bien penetró su médula y corrió por él, sacudiendo sus huesos.”² La pintura es más discreta aunque sugestiva; ninguna violencia recuerda en ella el cuadro lucreciano³ de Marte, echado sobre las rodillas de Venus y bebiendo el amor a copa llena. En cambio Virgilio ha dotado a la divina criatura de una fineza y de una habilidad para sacar partido de las circunstancias que ésta no cesa de desplegar, sea que aborde a Júpiter con su irresistible sonrisa, sea que prepare alguna trampa en la cual vendrá a engancharse Juno a la manera de una libélula aturdida que choca de frente con todos los obstáculos.

La victoria —y éste es en realidad el verdadero desenlace de la *Eneida*— la obtendrá Venus, es decir

2. *En.* 8, 388.

3. Lucrecio, 1, 31 y sigs.

el Destino. Pero la derrota es gloriosa, digna de la reina de los dioses, pues Juno sólo se retira poniendo condiciones. Las formula en los versos 823-828 del libro XII. El pasaje le pareció a Horacio bastante importante como para inspirarse en él en la tercera de las grandes odas cívicas,⁴ donde lo desarrolla. Representa allí una sesión solemne del consejo del Olimpo. El cielo delibera sobre la apoteosis de Rómulo. Ninguno de los dioses presenta objeciones. Sólo Juno da una adhesión condicional que es precisamente el comentario del pasaje precedente de la *Eneida*. Ella condena, con detalles que Virgilio deja en la sombra, la impiedad que los dioses castigaron con la destrucción de Troya: deslealtad de Laomedonte, juicio injusto de Paris, violación de los derechos de la hospitalidad por el rapto de Helena. Rómulo, hijo de Marte pertenece a Italia por su parentesco con este dios nacional. Juno consiente en verlo sentarse a la mesa de los dioses, pero Troya debe desaparecer entera y no renacer jamás; las tumbas de Príamo y de Paris servirán de refugio a las fieras y de pradera a los ganados.

La importancia que dan los dos poetas a esta declaración de Juno se explica por las reservas con las cuales fue aceptada en Roma la leyenda de Eneas, pese a su popularidad en la época imperial. Esta leyenda prolongaba hacia un pasado lejano los destinos de la ciudad eterna y la vinculaba con la antigüedad griega, rica de sus mitos, su poesía y su arte: esta aurora agregaba su resplandor a una cuna que la imaginación romana sólo había logrado teñir con tonos grises. Pero chocaba con la repulsión que los romanos experimentaban por Asia y los vicios asiáticos.⁵ La ruptura solemne cuya responsabilidad toma sobre sí la reina de los dioses, respondía al mismo tiempo a un rumor

4. Horacio, *Odas*, 3, 3.

5. Cicerón, *En favor de Murena*, 12.

inquietante relatado por Suetonio: ⁶ en tiempos de su dictadura, César habría pensado en transportar a Oriente, a Alejandría o a Ilión, la sede del imperio, proyecto que realizará más tarde la erección del Bajo Imperio. Virgilio y Horacio parecen enrolarse de antemano contra un traslado que habría desheredado a Occidente de una posesión siete veces secular.

La *Eneida* es, pues, un poema simbólico. Bajo las realidades visibles de su superficie se disimula una realidad más preciosa aún. Con esta concepción del arte épico, Virgilio está lejos de ser infiel a sus primeras tradiciones, pero las interpreta a su manera, que es filosófica y religiosa. Troyanos y aqueos luchan en la llanura de la Tróade. Troya es el premio de su combate, y consienten en pagarlo al precio de su sangre. Pero las batallas terrestres se reflejan en el espejo del cielo; los olímpicos se hacen eco de ellas y toman partido cada uno a su modo. Las pasiones se amplifican a esas alturas, mientras que la vida humana, en el piso inferior, juega su propio juego; tales pasiones se parecen a las de los hombres pero agrandadas e idealizadas. Los destinos de los guerreros, de los jefes por lo menos, están en manos de los Inmortales, y se ha señalado ⁷ con razón que recibían de este contacto una condición particular, que la imaginación helénica los teñía a esta altura de una melancolía y de un pesimismo que hacían de ellos más que una pintura, una verdadera interpretación de la vida. En la *Eneida* el sistema se ha completado y acercado aun más a nosotros; encontró apoyo en una filosofía largamente elaborada y traducida por Virgilio con todas las delicadezas del alma moderna. Para decirlo al pasar, esta filosofía es la trama de la unidad en la obra

6. *Vida de César*, 79.

7. G. Méautis, *Mythes inconnus de la Grèce antique*, página 95 y sigs.

virgiliana; la Providencia de las *Geórgicas* se ha transformado en el Destino de la *Eneida*.

El libro X comienza con una solemnidad que no es habitual en la *Eneida*. Al nacer el día despierta el palacio del Olimpo. El padre de los dioses y de los hombres convoca su consejo, con las puertas abiertas de par en par, según la regla impuesta al senado romano durante la celebración de las sesiones, y los Inmortales entran majestuosos y ocupan su lugar en las sedes que los esperan.

El dios les dirige al principio una severa reprimenda por las querellas con las cuales perturban la tierra. Venus y Juno, sintiéndose aludidas, exponen sus quejas, la primera en tono de reproche, resignada en apariencia, la segunda con un impulso apasionado. Los olímpicos —tal como los senadores en los instantes que preceden el voto— intercambian sus impresiones y se oye un murmullo. Y he aquí que de nuevo se eleva la voz del rey de los dioses: “Entonces el padre todopoderoso, en quien reside el soberano dominio de la creación, retoma la palabra. Mientras él habla la sublime morada de los Inmortales guarda silencio y también la tierra conmovida en sus fundamentos. El éter calla en sus alturas, los céfiros se detienen, el mar calma al espejo de sus aguas.”⁸ En medio de ese recogimiento de la naturaleza cae, pesado e imperioso, el decreto de Júpiter: “Recibid pues con atención y fijad en vosotros mis palabras, ya que no ha sido posible unir mediante una alianza a los italianos y a los troyanos y ya que vuestros disentimientos no tienen fin, cualquiera que sea hoy la suerte de cada uno, la esperanza adonde lo conduce su ruta, troyano o rútilo, yo no distinguiré... A cada uno sus actos le traerán su prueba y su destino:

8. *En.* 10, 100-103.

el rey Júpiter es el mismo para todos; los destinos encontrarán su camino.”⁹

Deben pesarse cuidadosamente los términos de esta declaración, una de las más importantes profesiones de fe que Virgilio haya insertado en la *Eneida*. Desde el principio, el silencio de la naturaleza invita al lector al mismo recogimiento, para no perder nada de ella. Se trata de una doctrina grave, y no de lo que ciertos críticos vieron en ella equivocadamente, una declaración de indiferencia, el lavado de manos de Pilatos. Cuando el dios afirma que “no distingue entre troyano y rútulo”, que “el rey Júpiter es el mismo para todos”, repudia la justicia homérica, esos celos de los dioses que sólo tenían castigo para la *hybris*, el favoritismo de la *Iliada*, la arbitrariedad que guiaba su elección, la negligencia con la cual evaluaban el mérito, Menelao sustraído a su condición mortal y recompensado con la copiosa inmortalidad de las Islas bienaventuradas sin otro mérito que el de haber llegado a ser el marido de Helena, hija de Zeus.

A esta justicia injusta Virgilio opone la que elaboró, desde la *Iliada*, la filosofía griega. Nuestro derecho a la recompensa proviene de nuestros actos; la justicia se ha vuelto retributiva en lugar de caprichosa y desordenada. No solamente el mérito es un título a la recompensa, sino que ese derecho a la recompensa está implícito en el acto mismo, es su prolongamiento y complemento: “A cada uno sus actos le traerán su prueba y su destino.” Ningún intermediario, ningún juez, ni siquiera el señor del mundo, se interpone entre el mérito incluido en el acto y las consecuencias que de él germinan; la justicia que se representa el poeta es inmanente.

Esta concepción de la recompensa está cercana a la interpretación estoica de los signos y de los prodi-

9. *En.* 10, 104-113.

gios,¹⁰ que se hallan incluidos en las leyes de la naturaleza y entran así en acción sin que intervenga ninguna potencia exterior. Lucrecio y Buffon conciben así el acto creador —que atribuyen a una conciencia todopoderosa o a la estructura misma de la materia—, como puesto en el comienzo, de una sola vez, para todas las realizaciones ulteriores, en todos los poderes de su fecundidad; la creación entera pre-existe en las fuerzas de las cuales ha surgido. Virgilio concibe el universo moral según este modelo. El acto, en el momento en que viene al mundo, está preñado de sus consecuencias y el mero progreso del tiempo las hace surgir de él en su momento.

Tal es la ley incluida en acción misma, y esta ley no es otra que el Destino. El Destino, cuyo desarrollo es lento, pero infalible, cuyos caminos, tortuosos a veces, desviados por los obstáculos que le bloquean la línea recta, no deja de llegar sin error y aun sin retardo al fin establecido.

Esta fe virgiliana la explican los doctores más auténticos del estoicismo, Séneca en primer lugar, que escribe en el *Tratado de la Providencia*:¹¹ “Una corriente sobre la cual ninguna voluntad tiene influencia impulsa los asuntos humanos así como los de los dioses. Es sin duda el supremo organizador y soberano de todas las cosas quien ha escrito el Destino, pero también lo observa; no cesa de obedecerle después de haberlo erigido una vez en ley.” Y Marco Aurelio: “Las obras de los dioses están llenas de Providencia. Las del azar no están fuera de la naturaleza sino íntimamente entrelazadas con aquellas que una Providencia administra. Todo deriva de la Providencia.”¹²

Destino, Providencia no son pues para el estoicismo

10. Véanse págs. 121 y sigs.

11. Séneca, *De la Providencia*, 5, 8.

12. Marco Aurelio, 2, 3.

más que nombres de una realidad única por la cual existe todo lo que existe y fuera de la cual nada podría llegar a existir. Sin embargo la actitud del poeta respecto de la ley suprema de la creación ya no es la misma que en las *Geórgicas*. Antes su confianza se expandía sin reticencia en la sabia benevolencia del “padre”. Ahora es menos sereno porque ha visto los problemas inquietantes que se suscitan en torno de esta fe. La concepción del destino es, en efecto, una de las menos claras que se haya propuesto jamás a la meditación de los hombres y en lugar de bañarse en plena luz, abunda por todas partes en aporías y antinomias.¹³

La filosofía se ha esforzado siempre en tratar de mantener sin contradicción, una junto a la otra, la rigidez inflexible del destino y la libertad moral. Crísipo estuvo muy atormentado por esta incompatibilidad y Cicerón relata los esfuerzos que consagró a la conservación de estos dos ejes del estoicismo.¹⁴ Pero la antigüedad se sintió aun más perturbada por el problema de la eficacia de la plegaria, que exige la inserción de una causa humana e imprevisible en la cadena de la necesidad. Séneca, en nombre del estoicismo, se pronunció con gran claridad sobre este tema en sus *Cuestiones naturales*: “Nosotros pensamos también que los votos tienen una eficacia, sin que se arruine la fuerza y el poder del destino. Los dioses inmortales dejaron en suspenso ciertos acontecimientos, de modo que deben tener un giro feliz si se dirigen plegarias a los dioses, si uno se compromete por votos; su éxito no es pues contrario al destino, sino que está también inscripto en el destino.”¹⁵

El caso se presentó en la *Eneida* y Virgilio lo resol-

13. Véase sobre esta cuestión P. Boyancé, “Virgile et le destin”, *Mélanges Paul Laumonier*, 1935, pág. 13.

14. Cicerón, *Tratado del destino*, 39-42.

15. Séneca, *Cuestiones naturales*, 2, 37.

vió como Séneca. En el libro VIII Venus viene a rogar a Vulcano que forje para Eneas las armas que servirán a éste para conquistar Italia. Alega ante el dueño del fuego que ella evitó importunarlo con una plegaria semejante en ocasión de la toma de Troya y el dios, dominado por la fuerza del amor, consiente a todo y le reprocha la desconfianza de su discreción; un signo, la expresión de un deseo, hubiera bastado entonces para obtenerlo todo, pues los destinos no eran aún inmutables y dejaban un margen a los acontecimientos: “Ni el Padre todopoderoso ni los destinos se oponían a la prolongación de la existencia de Troya y del reino de Príamo durante otros diez años todavía.”¹⁶ Así se explica la vacilación con que el poeta saluda al joven Marcelo, el heredero designado de Augusto, cuando aparece en los Infiernos al final de la revista de los héroes: “¡Oh, desdichado niño! Si encuentras algún medio de romper la ley rigurosa del destino, serás Marcelo.”¹⁷ Pero la ley se mantuvo inflexible y Marcelo desapareció en plena juventud.

A los ojos de cualquier filosofía, por poco rigurosa que fuera, una solución tal resultaba insostenible. Pero supone una actitud mental muy diferente de la que tenía la epopeya griega, el deseo de descubrir una vía por la cual pueda justificarse la Providencia y humanizarse sus decretos. Tal concepción nos aleja de ese Olimpo suntuoso donde los dioses homéricos llevaban una vida feliz, todos iguales bajo un señor que los hacía temblar al fruncir su entrecejo y, por otra parte, se mostraba tan indulgente para sus caprichos. Los mortales de aquellos tiempos debían tener bien en cuenta a la *moira*, esa porción de los bienes terrestres asignada a cada uno, cuya parte más clara

16. *En.* 8, 398-399.

17. *En.* 6, 882-883.

era que un día perderían todo esos bienes para no conservar sino su derecho al reino de las sombras. Era la regla del juego y ni Zeus ni sus criaturas pensaban en discutirla, por más que lo lamentaran.

El estoicismo, por su parte, se resistía, apelando a toda la fuerza de la energía humana para acordar al señor, cuya voluntad reverenciaba sin comprenderla, el homenaje de la aceptación. Lo encontramos, siempre conmovedor en una cantidad de pasajes de la *Eneida*. El espectáculo de los adolescentes conducidos a la hoguera fúnebre bajo la mirada de sus padres, aparece en ella a menudo;¹⁸ el estoico se queja pero sin rebelarse. Al final del libro V, Eneas se declara presto a no rehusar nada al Destino: “Dondequiera que nos lleven los destinos, los seguiremos.”¹⁹ Es la aceptación de la lucha. Turno va más lejos, acepta la derrota: “Hermana mía —dice a la ninfa Juturna—, ya me lleva el Destino. No lo demores más. Vayamos hacia donde la divinidad y una fortuna cruel nos llaman.”²⁰ Y sin demora responde a la provocación de Eneas.

¿No es ésta, precisamente, la actitud a la cual Epicteto²¹ exhortará a sus discípulos, cuando les recuerda que deben su testimonio a Dios? Tú subes, les dice, “a la escena como un testigo de Dios... ¿Qué testimonio le das? ‘Estoy en graves dificultades, Señor y soy desdichado...’ ¿Será ése tu testimonio? Y vas a deshonar el llamado que has recibido, ese llamado que él te honró dirigiéndote, juzgándote digno de ser convocado para un testimonio tan grande?”

Este testimonio dado mediante la aceptación al dueño supremo, es para Virgilio la última palabra de la

18. *En.* 6, 308 y sigs.

19. *En.* 5, 710.

20. *En.* 12, 676-677.

21. *Conversaciones*, 1, 29, 39.

doctrina del destino: donde la inteligencia retrocede, la voluntad y la adoración toman la delantera.

Toman la delantera mediante su sumisión y este acto la asocia tan íntimamente al señor que, según una bella conclusión de Marco Aurelio, se transforman en sus colaboradoras: “Colaboramos en una tarea única, unos con conciencia e inteligencia, otros sin inteligencia, como los durmientes de los cuales dice Heráclito, según creo, que son también obreros y que colaboran en lo que sucede en el mundo. Uno colabora de una manera, otro de otra y hasta lo hacen también los que censuran, los que contrarrestan, los que intentan destruir la obra. Es que el universo, en efecto, también tiene necesidad de éstos.”²²

Aunque todos tienen su lugar en la gran empresa de la marcha del mundo, Marco Aurelio coloca en el primer rango a los que se prestan a ello “con conciencia e inteligencia”. La naturaleza no confiere ese don por sí sola y no agotaremos el estudio de la *Eneida* sin haber visto a Júpiter trabajar en persona para formar en Eneas el colaborador que él deseaba.

La representación poética del Júpiter de la *Eneida* se armoniza con esta doctrina intelectual, constituida toda de energía, despojada de imágenes. Mientras que los otros dioses, cuerpos y almas, sólo son criaturas humanas, por más superior, pero no trascendente, que sea su humanidad, Júpiter no se muestra a los sentidos, no tiene nada tomado a Fidias, ni a Olimpia, ni a ninguna estatua de culto ni frontón de los templos helénicos. Es la voz que piensa y dice el destino y sólo se reviste de una inmaterialidad muy pura.

Horacio se inspiró en esta doctrina virgiliana en la oda I, 12, 13 y sigs., donde insiste de una manera tan emocionante sobre la distancia que separa al señor

22. Marco Aurelio, 6, 42.

del mundo no sólo de los seres terrestres sino de todo el resto del Olimpo, que no puede pretender sentarse a la misma mesa que él, pese al atrevimiento de la metáfora que emplearon a veces los dos poetas, pero de la cual reniegan desde el momento en que ya no actúan las convenciones líricas y épicas. “Qué cantaré yo —dice él— antes de los elogios del Padre que gobierna a los hombres y a los dioses, los mares y las tierras, el mundo en sus diversas estaciones. Nada nace de él que sea más grande que él. Nada prospera que le sea semejante o aun que pueda ubicarse a continuación de él.”

XIII

La Eneida, epopeya de Roma

Antes que los personajes humanos, el Destino desempeña, pues, el papel principal en la *Eneida*. Se propone la gloria de Roma. Así Virgilio reservó a Roma un gran lugar en su poema. La ejecución chocaba sin embargo con dificultades que tenemos que encarar aquí para comprender mejor la economía de éste.

Se trataba en primer lugar de celebrar la grandeza de una ciudad a la cual faltaban aun más de tres siglos para nacer. Pero se trataba, al mismo tiempo, de satisfacer una tradición literaria helénica y de tomar posición en uno de los puntos decisivos de la literatura antigua. Hasta la aparición de la *Eneida*, el poema de Enio titulado *Annales* había sido la epopeya nacional de los romanos. Como su título lo indica, idéntico al de las historias compuestas por los antiguos escritores latinos a los que se llama precisamente analistas porque sus obras relataban los acontecimientos de año en año, este poema era una historia de Roma. Quedan de él 600 versos, es decir, las citas que se han podido recoger en los escritores latinos, fragmentos muy cortos y sin vinculación entre sí. Nos muestran que la historia romana se desarrollaba allí como en las obras de los analistas, yendo desde la

época de la fundación de la ciudad hasta los tiempos de Enio mismo. La lengua se mantenía muy arcaica, pero el conjunto tenía una grandeza que la época republicana no pudo dejar de admirar. La tradición romana se acrecentó poco a poco: otras epopeyas, tragedias, la comedia, glorioso brote que se hizo inmortal por obra de Plauto y de Terencio, y en fin, en la cima, la hermosa flor del *Poema de la Naturaleza* de Lucrecio.

Vivía en Roma en la misma época que Lucrecio, sin que se conocieran sin duda, otro poeta tan grande como él, pero de una escuela totalmente opuesta, Catulo. Catulo introdujo entre los latinos e hizo triunfar el arte alejandrino, nacido en Egipto después de la época de Alejandro. Allí había aparecido una nueva tradición, opuesta a la de los griegos y a la de los antiguos romanos. Los poetas renunciaron entre violentas querellas a la imitación de Homero, al cual continuaban los poemas cíclicos, y crearon una poesía nueva que Calímaco y Teócrito llevaron a su perfección; los poemas se volvieron cortos, livianos, lentamente compuestos para que ninguna debilidad o error pudiera deslizarse en ellos. Al ofrecer Catulo a los romanos, el programa y los modelos de la nueva tendencia, tomaba neta posición contra la escuela romana de Lucrecio y de Enio. La combatió violentamente, y su polémica se dirigió en especial contra el género *anales*, que representaba entonces Volusio, un desconocido, autor de *Anales*, al cual Catulo reprocha no sólo su longitud, sino su pesadez y su negligencia.

Esta rivalidad entre poesía e historia se había manifestado ya mucho antes de Catulo, en la antigüedad griega. Aristóteles la había justificado sólidamente, pero es verosímil que Catulo haya ignorado esta doctrina ya lejana. En la *Poética*,¹ el filósofo compara

1. Aristóteles, *Poética*, 1451 B y sigs.

los dos géneros y afirma, ante todo, que lo que los distingue no es la forma métrica, el verso o su ausencia. Luego establece como principio que la poesía es más filosófica que la historia. La historia relata los acontecimientos ocurridos en una misma época —y henos aquí de nuevo en presencia del género *annales*—; estos conjuntos se constituyeron mediante la reunión de hechos que no tienen entre sí otro lazo que su comunidad de aparición en el tiempo. No forman pues un sistema coherente, dominado por un pensamiento orgánico, cuyo encuentro produce tan grande alegría a la necesidad de lógica del espíritu humano. Si la poesía quiere tomar como materia uno de estos conjuntos, debe primero hacer una elección, eliminar todo lo que no puede entrar en el cuadro elegido, fusionar lo que decida conservar bajo un principio apropiado para crear una unidad. Construirá así, en la realidad y la complejidad, una de esas grandes ideas que acostumbramos llamar filosóficas y a través de las cuales creemos percibir mejor los acontecimientos y los seres. Homero, al limitar el relato de la guerra de Troya al de la cólera de Aquiles, dio el modelo de este arte.

Cuando Aristóteles llega luego en la *Poética*² a aplicar estos puntos de vista a la tragedia, recuerda su principio esencial, el de que la obra de arte debe tener una unidad viva, la del animal, que sólo existe por la subordinación a un mismo fin de todas las partes que lo constituyen. La crítica literaria ha sido sin duda injusta respecto de Lucano cuando pretendía juzgar según estos principios su modo de composición cronológica, semejante al de la historia, sin preguntarse si la materia había dejado al poeta la posibilidad de concentrar la acción en torno de un centro. Pero la influencia de Aristóteles en el humanismo antiguo,

2. *Poética*, 1459 A, 20 y sigs.

dio por resultado el desarrollo de una repulsión invencible y no controlada hacia el orden cronológico.

Esta doctrina obsesionaba el espíritu de Cicerón cuando decía a Ático, en una célebre carta³ en la cual le anunciaba la sorpresa que puso fin al proceso de Clodio: Voy a responderte comenzando por el final, “a la manera homérica”. No sabemos con seguridad qué es lo que aun hombres como Cicerón y Virgilio podían conocer de Aristóteles, ya que nuestra información sobre la supervivencia del filósofo es muy precaria. Pero la crítica literaria había conservado por tradición las grandes líneas de su doctrina y las advertencias de Catulo habían acudido en su ayuda.

La unidad que las epopeyas analíticas no derivaban de su materia —pensemos que Enio escribió los últimos libros de sus *Annales* en el curso de los acontecimientos—, Virgilio la requirió a su sentimiento patriótico, a su sentido del desarrollo y del destino de Roma, a su orgullo de ver que de tan pequeña se había vuelto tan grande. La *Eneida* no tiene la noble simplicidad de la *Iliada*, pero se encuentra en ella un arte nuevo, venido sin duda de Alejandría, que ya había contribuido a la belleza de las *Bucólicas* y se había vuelto más juicioso desde el *epyllion* final de las *Geórgicas*; Virgilio moderó su esplendor mediante la contención y la exactitud de su estilo clásico.

En el libro VII, Eneas, después de una detención en Cumas donde consultó el oráculo de la Sibila, llegó a desembarcar cerca de la embocadura del Tíber, en la región habitada por la población de los Laurentes, a los cuales los historiadores llaman también Aborígenes. El rey de éstos es Latino, esposo de Amata, que se transformará a partir del verso 341 en una de las chispas de la guerra civil, y padre de Lavinia a la cual Latino, dando fe a un oráculo, había acordado en

3. Cicerón, *Cartas a Ático*, 1, 16, 1.

matrimonio a Eneas sin reticencia, pero cuya mano reivindica Turno, sobre la base de una promesa de Amata. El pasaje es uno de aquellos que Virgilio juzgó bastante importantes como para motivar la invocación a las Musas: “Vamos ahora, Érato, voy a narrar cuáles fueron los reyes del Lacio, las circunstancias y los acontecimientos del tiempo en que un ejército extranjero trajo su flota a las riberas ausonias.”⁴ Este exordio anuncia una digresión conforme a la moda de entonces. Al comienzo del capítulo 17 de la guerra de Yugurta, Salustio anuncia de la misma manera la descripción de África: “Mi tema parece requerir que trate rápidamente de la situación de África y de las naciones con las cuales hemos mantenido relaciones de guerra o de alianza.” En realidad lo que el poeta va a exponer en este punto es el conjunto de la religión romana primitiva.

A su llegada, Eneas envía a Latino una embajada que es recibida en el palacio del viejo rey. Este rey es el héroe epónimo del Lacio; su nombre figura ya en la *Teogonía* de Hesíodo.⁵ Se entra en el palacio por un vestíbulo donde, sobre bases rústicas, figura la gloria de los antepasados. Estos antepasados son en realidad antiguas divinidades de la agricultura; en efecto, mientras que los griegos acostumbraban elevar a los hombres al rango de los dioses, los latinos, por el contrario, traían a menudo a los dioses al plano terrestre. Se ve allí a Pico, “el pico verde”, que fue probablemente uno de los *totems* de la raza; una leyenda narraba que había sido el esposo de la maga Circe y que ésta, mediante su arte, lo había cambiado en pájaro; Ítalo, héroe desconocido que dio su nombre a Italia; Sabino, antepasado no menos desconocido de los sabinos; Saturno, el rey de la edad de oro, pero también el dios de los sembrados, *sata*;

4. *En.* 7, 37 y sigs.

5. *Teogonía*, 1013.

Fauno, nieto de Saturno, padre de Latino, el dios “que favorece” la vida agrícola, réplica del Pan de los griegos; Jano, en fin, el protector de los comienzos, el padrino del mes de enero, porque ese mes comienza el año; había fundado en otro tiempo una ciudad en la colina que lleva su nombre, el Janículo, desaparecida desde hacía mucho tiempo, como Saturnia, la ciudad de Saturno, situada frente a la primera, sobre el Capitolio.

Este palacio de Pico, que nos interna a lo lejos en el fondo de las edades, encierra los viejos cultos del pueblo romano —tan diferentes del Olimpo griego—, los dioses de los ganados, los héroes que dieron sus nombres a las regiones vecinas del Lacio: una religión pastoral y provincial, extraña a las augustas ceremonias que verán más tarde los templos del Foro. Antigüedad venerable y pacífica, sin prestigio, sin belleza, pero de un encanto armonioso y dulce. Los dioses de Latino se contentan con muy poco. Más tarde, los moralistas invocarán su recuerdo, cuando traten de luchar contra la invasión del lujo, el recuerdo del tiempo en que los dioses se complacían en habitar entre los hombres. Sus estatuas eran de arcilla grosera, pero los corazones de quienes los adoraban eran buenos. En el palacio de Latino, ni siquiera hay arcilla. Las estatuas reales están hechas, dice Virgilio, “de vieja madera de cedro”;⁶ son *xóana*, parecidos a aquellos en los cuales los griegos veneraron a sus ídolos primigenios, semejantes a esas figuras de santos, conservadas por nuestras iglesias de campaña, que antes los paisanos tallaban con sus cuchillos.

Sin embargo, la majestad reina ya en medio de esta simplicidad. El templo de Pico está sostenido por cien columnas. Abriga, como los de Roma, los actos esenciales de la vida pública: inauguración de

6. *En.* 7, 178.

las magistraturas, sesiones del Senado, festines rituales del Estado. Su vestíbulo se parece a aquel que, en época de Virgilio, servía de antecámara a la habitación de los ricos consulares, donde se desplegaban los signos de sus honores, sus trofeos, sus estatuas. Sólo está ausente de él el lujo de la decadencia, los techos tabicados, las columnas de mármol, los parques que rodean la mansión. Los reyes de ese viejo Lacio son los antepasados de los antiguos senadores que desdeñaban la ciudad, amaban la tierra y el trabajo. Habitaban en los campos atentos al cultivo de su propiedad. Era allí donde iba a buscarlos el *viator*, el ujier, que tomaba su nombre de las rutas por las cuales se lo veía siempre, para las reuniones de la asamblea. Concurrían a ella a pie o a caballo. Roma sólo servía casi para abrigar su augusta curia. Junto a ese Senado primitivo se encontraba el mercado periódico, las *nundinae*, y residía una población obrera cuya decadencia dio nacimiento a las cuatro tribus urbanas, entre las cuales la tribu Colina, en tiempos de Cicerón, seguía siendo todavía el símbolo y el ejemplo de todos los vicios.

Esta imagen un poco lejana, esfumada con el paso del tiempo, fue captada por el poeta en la perspectiva de la distancia, quizá menos por sus rasgos exteriores que por un sentimiento directo de su atmósfera. Pese a los documentos que acumularon más tarde, los historiadores no la representaron nunca tan vivazmente como nos aparece a la entrada de este palacio de Latino, donde los embajadores de Eneas penetran para debatir las cláusulas de la alianza proyectada con los Laurentes.

El segundo conjunto histórico de la *Eneida* está consagrado a las poblaciones provinciales. Hemos encontrado en las *Geórgicas*⁷ un primer homenaje de

7. *Geórg.* 2, 167 y sigs.

admiración y de reconocimiento rendido por el poeta a las viejas razas latinas, “los marsos y la milicia sabina, los lígures, acostumbrados a la fatiga, los volscos armados del venablo”, sólida descendencia producida por la tierra de Italia. Virgilio quiso hacerlos figurar también en buen lugar en la *Eneida*. El desarrollo de la intriga y una costumbre épica que remontaba a Homero le ofrecen justamente ocasión para ello hacia el final⁸ del libro VII; aquí, por segunda vez, la invocación a la Musa atestigua la importancia del pasaje.

Ya no encontramos la serenidad del palacio de Pico. Turno, secundado por Amata, reclama a su prometida. El viejo Latino, impotente para imponer su voluntad, se encierra en sus habitaciones. La coalición latina entra en guerra contra los troyanos. El canto II de la *Ilíada* contiene un pasaje que imitarán todas las epopeyas posteriores;⁹ se le llama “Beocia”, por el nombre del primer pueblo que figura en él. A continuación se enumeran las tropas griegas que marchan a la conquista de Troya. En la *Eneida* Virgilio hace desfilar también a los pueblos latinos coaligados contra los héroes troyanos. Pero los dos poetas no tratan la escena de la misma manera. La *Ilíada* permanece fiel a su hermosa simplicidad. El pasaje, precioso por las informaciones geográficas que contiene, no incluye otro ornamento que algunos adjetivos elegidos de manera de evocar para cada tropa la naturaleza del país que le dio nacimiento, y nombres propios antiguos, los de los jefes, acompañados del recuerdo de sus hazañas. Virgilio dramatiza, al contrario, la presentación de los guerreros, haciéndolos figurar como en una marcha triunfal. El tono lírico del trozo arrebató al lector de grupo en grupo. Cada

8. *En.* 7, 641 y sigs.

9. *Ilíada*, 2, 494 y sigs.

aparición nueva está marcada por una partícula de tiempo, *primum*, *post hos*, *tum*, *at*, *ecce*, *hinc*, etcétera, y da la impresión de una sucesión inmediata, de una multitud que se apresura. También se multiplican las partículas demostrativas y sugieren la imagen de las manos tendidas hacia el espectáculo, que llama la atención de los curiosos, *hic*, *hos*, *huic*, etcétera. El lugar del verbo, que a menudo comienza la frase, contribuye a su rapidez; el ritmo concuerda con el movimiento y por momentos lo imita:

ibant aequati numero regemque canebant,

“marchaban con paso igualmente ritmado y cantaban a su rey”.¹⁰

Pasan pues, en la variedad de sus vestimentas y sus equipos, armados de venablos, de frondas, de mazas, de bumerangs,¹¹ con la cabeza cubierta de bronce, de piel, de cuero, de corcho, a veces con un solo pie calzado. ¡Qué diferentes resultan de las legiones romanas! Todo está combinado para lograr un efecto pintoresco, con miras a producir una impresión de extrañeza y de antigüedad. Con ellos, en ellos, desfila toda Italia, sus provincias, sus colonias, sus municipios, quienes los fundaron, sus epónimos, esa población provincial que formó durante tanto tiempo la *élite* de los batallones romanos.

El conjunto histórico que sigue al precedente, llena el libro VIII, que es uno de los más importantes y al mismo tiempo de los más acabados, de los más homogéneos de todo el poema, porque arroja una luz más definitiva sobre el sentido histórico de la epopeya y sobre la preparación final de Eneas para su tarea que, según veremos, no lo abandona ni por un momento en este pasaje. Este libro se desarrolla entera-

10. *En.* 7, 698.

11. *En.* 7, 741.

mente en un clima romano y por desgracia nos veremos obligados a disociar estos dos elementos para captar bien su sentido.

Virgilio ha cumplido el milagro de hacernos visitar Roma antes de que naciera, y de hacerlo, no obstante, sin apartarnos ni de los Aborígenes, ni de Latino, ni de las viejas poblaciones latinas que todavía no encontraron su consistencia y su punto de aglomeración.

Apremiado por los ataques de la liga enemiga, el jefe troyano se siente demasiado débil y decide ir a buscar aliados. Deja el comando de su campamento amenazado a su hijo Ascanio y a uno de sus compañeros, que él elige como tutor. Parte con algunos hombres y en dos birremes remonta el Tíber. Se dirige hacia una de las colonias griegas que se multiplicaron en Italia antes de la fundación de Roma y cuyo origen vinculó a menudo la leyenda con las aventuras ocurridas a los griegos, vencedores de Troya, cuando retornaron a sus patrias. Precisamente se atribuye a un griego de Arcadia, Evandro, rey legendario, la fundación de Palanteo, sobre el Palatino. Allí se dirige Eneas. La Sibila le advirtió¹² en el libro VI que la salvación le vendría de una ciudad griega. Evandro es, pues, originario de Arcadia, de esa cuna de la literatura pastoral. Trajo consigo toda una atmósfera pastoral, ganados y pastores, paisajes de verdor y gusto de la simplicidad, que nos rodea desde el principio, cuando la flotilla se acerca por el curso del río, bajo los árboles que nadie ha cortado y cuyas ramas se entrelazan en forma de glorieta. Pero pronto ese clima eglógico cede su lugar al nacimiento de Roma. Eneas desembarca a la hora misma en que toda la ciudad de Palanteo está reunida sobre el futuro emplazamiento del *emporium*, puerto en el cual la Roma histórica descargará su abastecimiento venido

12. *En.* 6, 95-96.

por Ostia. Evandro y su hijo Palante reciben a los extranjeros. Están celebrando muy cerca de allí el culto de Hércules en el *Ara máxima* que fue más tarde uno de los altares más venerados de la religión romana. Los troyanos se sientan y participan en el festín del dios. Una vez terminados los sacrificios y las plegarias, hacia la tarde, los tres, Evandro, Palante y Eneas, se dirigen a la hora del crepúsculo a la morada de Evandro, por un largo rodeo que les hace recorrer el futuro foro y las laderas del Capitolio, del Esquilino y del Palatino. Este paseo de los tres héroes que se dirigen burguesamente —el rasgo es alejandrino—, charlando y paseando, a la morada en que pasarán la noche, tiene un encanto incomparable. Se envuelve en uno de esos crepúsculos silenciosos y calmos que no habían reaparecido en Virgilio desde las *Bucólicas*. Pero aquí ya no se trata de juegos ni de gentes rústicas: en esta serenidad se yergue la aparición de Roma.

El foro romano se hallaba ubicado al pie de varias de las siete colinas. Era un fondo de valle donde, en la época del paseo de Evandro, antes de los trabajos de drenaje realizados por los invasores etruscos, se acumulaban las aguas. Éstas alimentaban sobre las laderas de las alturas, praderas y frescos verdores. Los pastores llevaban los ganados a las zonas despejadas, y los marineros, armados de su bichero, impulsaban cantando sus embarcaciones por los pantanos que ocupaban la parte baja. Virgilio creó con este comienzo bucólico del libro VIII una “literatura del foro primitivo”, tema que se complacerá en retomar la poesía elegíaca, Tibulo en el poema 2, 5, 45 y sigs., Propercio en el epilio de Tarpeya,¹³ etcétera. Nota de frescura y de simplicidad, que parece haber reposado a los compatriotas de Cicerón y de Augusto

13. Propercio, 4, 4.

del ruido de lo-que se llamaba entonces el *insanum forum*, “el foro enloquecido”, en el cual se agitaban todas las intrigas de la Roma republicana.

Evandro, Palante, Eneas, recorrían pues estos lugares en el crepúsculo. Virgilio los guía secretamente dirigiendo en forma sucesiva el pensamiento del lector hacia los lugares que verán más tarde afanarse la vida de Roma, cuando ésta llegue a ser de mármol y de oro. Desde el *Ara maxima* se llegaba en pocos pasos al foro. Allí, dice Evandro, sólo vivían en la época de su llegada los faunos y las ninfas, divinidades protectoras de los ganados y de las fuentes. Ante ellos se eleva el Capitolio, que sólo tiene entonces, entre sus dos eminencias, un bosque del cual Rómulo hará un asilo para poblar su nueva ciudad desprovista de habitantes. Luego se encuentran con el Lupercal, gruta adherida al flanco del Palatino, donde la loba se refugió para amamantar a los dos gemelos. Era la sede de la cofradía de los Lupercos, punto de partida de procesión purificadora del mes de febrero, destinada a preparar la fecundidad de las cosechas; Lupecal, Lupercos, todo deriva aquí del nombre del lobo, *lupus, totem*, de Roma, y todo recuerda también el Liceo arcadio, la montaña de los lobos. El perfume de los cantos amebeos nos acompaña sin cesar.

Prosiguiendo su camino los tres paseantes saludan al Argileto, que llegará a ser el barrio más comercial de Roma, luego a la roca tarpeya y por último a las murallas en ruinas de las ciudades muertas, la de Jano sobre el Janículo y Saturnia sobre el Capitolio. El momento más conmovedor de este paseo vespertino es aquel en que alcanzan la eminencia sur del Capitolio. Evandro baja la voz y ante su recogimiento todos se ven invadidos por un espanto religioso: es que ya la majestad de Júpiter capitolino flota sobre este lugar pastoral y lo corona con el esplendor de su gloria futura: “Este bosque —dice—, esta colina, con la

cumbre cubierta de follaje... ¿qué dios? no se sabe... pero un dios los habita. Los arcadios creen haber visto a Júpiter en persona sacudiendo a menudo con su mano la égida de sombríos colores y reuniendo las nubes.”¹⁴

Al final del libro VI, Virgilio nos muestra cumplido en una síntesis grandiosa, que rememora esta vez el conjunto de toda la gesta romana, desde la más lejana prehistoria hasta la época del poeta, este presagio de los brillantes destinos de la ciudad.

Eneas ha descendido a los Infiernos. Encontró allí a la sombra de su padre Anquises que le explica la suerte reservada a las almas después de la muerte. Apela aquí a la filosofía pitagórica y se encuentra de golpe junto a Platón. Ni la muerte ni la permanencia en los Infiernos son para las almas un estado definitivo; tienen que pasar por una serie de reencarnaciones antes de recobrar la pureza que debe al fin otorgarles la posesión de la eternidad bienaventurada. Sobre esta doctrina apoya Virgilio la ficción gracias a la cual hace desfilar ante la vista de Eneas a las grandes figuras de sus futuros descendientes. Éstos han pasado ya una o más existencias sobre la tierra. Se encaminan, pues, hacia las aguas del Leteo para beber allí el olvido del pasado y remontar en seguida hacia el mundo exterior. El paseo que los conduce al río recuerda el de Evandro y de Eneas en el crepúsculo del Palatino: el mismo decorado arcadio que se armoniza felizmente con la paz melancólica de esta provisoria vida de ultratumba. Los Campos Elíseos, paisaje de verdor reflejado por el espejo de los anchos ríos,¹⁵ son todavía un paisaje arcadio y envuelven en un aire de simplicidad rústica el majestuoso desfile de los héroes, doble aspecto bajo el cual aparecía entonces la historia de los romanos.

14. *En.* 8, 351-354.

15. *En.* 6, 679-681 y 703-705.

Estos héroes se acercan en grupos sucesivos y cada vez Anquises los presenta a Eneas. A la cabeza de la procesión marchan los tres fundadores. Virgilio saluda el paso de cada uno con una estrofa lírica. Primero, Silvio, hijo de Eneas y de Lavinia, antepasado de los reyes albanos. Le sigue la cohorte mítica de sus sucesores y evoca el recuerdo de la confederación albana, algunos nombres sin gloria, pero que exhalan un sabroso perfume de antigüedad.¹⁶ Junto a Silvio marcha Rómulo: sobre las siete colinas establecerá una ciudad rodeada de muros, “orgullosa de sus generaciones de héroes, semejante a la Gran Madre de Berecinto, cuando ésta avanza sobre su carro, coronada de torres, a través de las ciudades de Frigia, feliz de haber alumbrado dioses, abriendo los brazos a centenares de nietos todos los cuales habitan en los cielos, viven en las alturas”.¹⁷

En fin, he aquí a Augusto, fundador del imperio: “Es el héroe, sí, el héroe del cual oyes decir a menudo que te está prometido, César Augusto, hijo del divino César. Él volverá a traer la edad de oro al Lacio, sobre todas las tierras donde reinó otrora Saturno. Él llevará las fronteras del imperio más allá de las tierras de los Garamantes y los Indianos; llegarán hasta donde la tierra se extiende más allá del recorrido de los astros, de los caminos del año solar, allá donde Atlas, que soporta el cielo, hace girar sobre su hombro el firmamento tachonado de estrellas brillantes. Ante su llegada tiemblan ya desde ahora, por los oráculos de los dioses, los reinos Caspios y la tierra Meótida, y las bocas del Nilo se conmueven agitadas. En verdad, Alcides no recorrió una extensión tal de tierra, aunque haya atravesado con sus flechas a la cierva de pies de bronce, pacificado los

16. *En.* 6, 760 y sigs.

17. *En.* 6, 783 y sigs.

bosques del Erimanto y hecho temblar a Lerna con su arco; y tampoco el que dirige su carro con riendas de pámpano, Líber, que baja con sus tigres desde la cumbre de Nisa.”¹⁸

Después de esta brillante introducción se ve pasar a los Brutos, los Drusos, los Camilos; grandes nombres que hacían latir el corazón de los romanos y encuentran todavía un eco en el fondo de nuestra memoria, no ya para evocar las glorias del pasado sino los recuerdos a veces tiernos, a veces resentidos, de nuestra iniciación en las tradiciones literarias. Luego, repentinamente, una nota dulce y emotiva, una nota virgiliana. El poeta eleva la protesta de la humanidad. Todos esos antiguos, de un patriotismo hosco, ¿no han sacrificado demasiado los sentimientos más legítimos? El alma de Virgilio ya no concuerda con la austeridad de éstos. Luego de referir la condena de los hijos de Bruto por su padre, la juzga: “¡Desdichado! —dice—, cualquiera sea el sentimiento de la posteridad respecto de semejante conducta.”¹⁹

Por otra parte, el tono no ha cesado de ensordecerse, y cuanto más se acerca el poeta a los tiempos modernos, más contenida se hace la alegría, la admiración, hasta el final donde se exhala la lamentación del gran duelo. Este *decrecendo* muestra un arte muy grande. Así convenía que fuera en esas praderas de asfodelos donde Anquises y Eneas intercambiaban sus últimas frases. Julio César y Pompeyo se acercan, y con ellos el remordimiento de las guerras civiles. Anquises los reprende severamente, y más aún al primero que al segundo, pues César es el padre de la raza imperial, más cercano que cualquier otro romano a Augusto: “¡Oh, hijos míos, no acostumbréis vuestras almas a guerras tan crueles, no volváis las poderosas fuerzas de la patria contra sus propias entrañas!...

18. *En.* 6, 791 y sigs.

19. *En.* 6, 822 y sigs.

¡Arroja lejos de ti esas armas, tú, que eres mi sangre!”²⁰ Virgilio no pudo contener esta última condena del crimen colectivo de Roma, y el reproche recae sobre el padre adoptivo de Augusto, sobre el dictador al cual la apoteosis ha trasladado entre los dioses. En ningún otro punto encontramos una indicación tan valerosa de la libertad de juicio de la cual la *Eneida* da a menudo pruebas.

Ha terminado la revista de los héroes. El último pasaje se refiere a un niño cuya historia conmovedora no debemos omitir aquí. Marcelo era hijo de Octavia, hermana de Augusto; su tío lo había adoptado como hijo y sucesor. La muerte lo arrebató en 23 a. C., a la edad de 20 años. Su madre no se consoló nunca. Asistía ella a la lectura hecha por Virgilio ante la corte y se desvaneció en el pasaje que contiene el admirable homenaje rendido al joven por el poeta. Para auxiliarla, se interrumpió la lectura.

Cuando se ha visitado en Roma, en el antiguo Campo de Marte, muy cerca del Tíber, la tumba de Augusto, y se ha visto figurar, una junto a otra, las estelas que llevan los nombres de Octavia y de Marcelo, frente a la del emperador, no se puede releer este final del libro VI sin oír cantar en la memoria los versos con los que termina a la vez la revista de los héroes y la visita a los Infiernos. Es el más hermoso final de poema que haya conservado la literatura: “¡Qué funerales, Tiberino, verás tú cuando pases cerca de esta tumba recién abierta!... ¡Oh, desdichado niño! Si de algún modo llegas a forzar el destino, serás Marcelo. ¡Dadme flores de lis a manos llenas! Quiero deshojar estas flores espléndidas, colmar al menos de presentes el alma de mi nieto y cumplir con un vano deber.”²¹ Así termina la visita a los Infiernos.

20. *En.* 6, 832 y sigs.

21. *En.* 6, 873 y sigs.

Convenía que en el curso de esta historia de Roma se oyera la queja de sus remordimientos y de sus pesares. Los Infiernos ofrecían el lugar más indicado para estos duelos patrióticos. Pero la reconstrucción debía constituir, y constituyó en efecto, el cuadro final. El triunfo de Accio cierra este conjunto histórico. Se ubica en el último pasaje, al final del libro VIII.

Eneas, por consejo de Evandro, partió de Palanteo, para ir a proponer una alianza a Tarcón, jefe de los etruscos sublevados contra Mecencio. Durante su breve permanencia en Etruria, Venus lo percibe solo en el campo y aprovecha de este instante para hacérsele visible; viene a depositar a su lado las armas que Vulcano, con todo su arte, ha fabricado a su pedido. La pieza capital del regalo de la diosa es un escudo de metal cincelado que Virgilio concibió recordando el escudo de Aquiles descrito en el canto XVIII de la *Iliada*.²²

Una amplia superficie de la parte central la ocupa la representación de la batalla de Accio, fin de un mundo antiguo y comienzo del siglo de oro que presidirá Augusto. El contorno está reservado a cuadros romanos, los más significativos de las diversas épocas. Cuatro pertenecen a la leyenda de los reyes, otros cuatro a los tiempos de la república. El más importante es el último, que representa a Catilina en los Infiernos sufriendo el castigo de sus crímenes, mientras Catón administra justicia a los bienaventurados habitantes del cielo.

En este pasaje se siente bullir todavía las pasiones contemporáneas, no sólo con sus ardores, sus injusticias, sus prejuicios, sino también con su complejidad y sus contradicciones. Catilina es un condenado y un maldito. No obstante un cesariano, como lo era Virgilio, tenía razones para tratarlo con consideración.

22. *Iliada*, 18, 468 y sigs.

César estuvo en dos oportunidades muy comprometido en los manejos de los conspiradores y lo que él había logrado, la instalación de una dictadura ¿no lo intentó Catilina? Pero el éxito absolvió a uno y el fracaso condenó al otro.

Podríamos asombrarnos, por lo demás, de la apotheosis de Catón, que se volvió en el más allá juez de las almas justas. P. Lejay indica ciertamente el verdadero motivo de esta exaltación del hombre que representó del modo más destacado el anticesarismo y murió para dar testimonio de ello. En una nota al verso 670 del libro VIII de la *Eneida*, explica Lejay que ese trato de favor se debió a una tradición admirativa creada en torno de su muerte. Su sobrino Bruto, y Casio, asociado de éste, seguían siendo proscriptos. Sesenta y cuatro años después de la batalla de Filipos, según cuenta Tácito,²³ murió Junia, hermana de Bruto y mujer de Casio; en su entierro desfilaron las “imágenes” de veinte familias de la alta nobleza de Roma, pero no las de Bruto y Casio, lo que valió a la posteridad una palabra lapidaria de Tácito, que empleamos aún hoy sin saber su origen: los dos tiranicidas, entre todos, “brillaban por su ausencia”. Catón no participó de este ostracismo. Su anticesarismo, testimoniado no obstante por un célebre panfleto de César, el *Anti-Catón*, lo borró la firmeza de su virtud. Había entrado ya en la leyenda y se hallaba presto a reunirse con su antepasado el censor y ocupar su lugar entre los santos de la diatriba.

Esta amnistía no se extendió a Cicerón. Parece que tendría algún derecho a figurar en un cuadro opuesto al de Catilina, pero su nombre no se encuentra en la *Eneida*. P. Lejay²⁴ expresa la idea benévola de que quizás el episodio de Catilina constituye un home-

23. *Annales*, 3, 76.

24. Nota sobre el verso 8, 670.

naje tácito a él dirigido. Desdichadamente uno de los más hermosos pasajes del libro VI se opone a esta indulgencia.²⁵ En medio del desfile de los héroes, Anquises se interrumpe repentinamente. Asigna a Grecia y a Roma la parte que corresponde a cada una en la hegemonía del mundo antiguo, a Roma la organización de la civilización en la tierra pacificada, a Grecia el reinado de las artes, de la astronomía y de la elocuencia. Pero esto implica dar muy poco valor a la gloria oratoria, uno de los raros terrenos en los que Roma podía competir con Grecia antes que el siglo de Augusto llegara a su culminación. La *Eneida*, que recoge tan piadosamente hasta las menores reliquias del patrimonio nacional, no nos hacía esperar semejante desapego. Según un estudio de F. Olivier,²⁶ Virgilio habría llegado a atacar personal e injustamente al gran orador: la antipática figura de Drances sería una caricatura de éste y un verso del libro VI una abominable calumnia acerca de él.²⁷

Este tratamiento resulta tanto más sorprendente, si pensamos que el medio estaba lejos de exigirlo. La *Vida de Cicerón* de Plutarco ²⁸ termina con una anécdota que glorifica los sentimientos de Augusto. El emperador, al entrar de improviso en el cuarto en que estudiaba uno de sus nietos, lo sorprendió disimulando el libro que leía: era un discurso de Cicerón. Augusto lo tomó, lo leyó largamente y lo devolvió al niño diciéndole: “Era un hombre elocuente, hijo mío, y que amaba a su país.”

En la parte central del escudo trató Virgilio la batalla de Accio con un arte capaz de competir con el que él atribuye en este punto a Vulcano. Amplía el espectáculo aun más allá de las guerras civiles y de

25. *En.* 6, 847 y sigs.

26. *Deux études sur Virgile*, pág. 48 y sigs.

27. *En.* 11, 336 y sigs.; 6, 623.

28. Plutarco, *Vida de Cicerón*, 49.

su pacificación definitiva luego del combate librado en el mar de Leucate. Algunos siglos más y la capital del mundo romano pasaría de Roma a Constantinopla, de Occidente a Oriente. Si esta revolución no se anticipó, no fue por causa de Antonio, pues ya el triunviro había cumplido la primera etapa abandonando a Italia por Alejandría. Esta visión, aún lejana, es lo que despliega Virgilio por detrás de las flotas de Acio. Antonio lleva al ataque sus enormes galeras, parecidas a Cíclades que se hubieran desprendido de sus bases para bogar libremente por la superficie del mar. En ellas va Anubis el ladrador y los dioses-monstruos de Egipto, horror de los romanos. Y detrás de ellas avanza la flota de la reina, Cleopatra, la devota de Isis, que con el sistro de la diosa llama al combate a sus marinos. Augusto y Agripa entran en las aguas de Leucate “acompañados por el Senado y el pueblo romano, por los Penates y los Grandes Dioses”. Y ya las insignias de la victoria adornan sus cabezas, mientras el Nilo “de duelo, despliega y agita su manto y llama a los vencidos a su seno azulado y al abrigo de su río”.²⁹

Poco importa si Virgilio conoció directamente o no las teorías aristotélicas, si se inspiró en su sentido personal del arte o en la tradición. Logró en este conjunto lo que Enio ni siquiera ensayó: ubicarse en un punto de vista desde el cual la historia romana apareciera en su unidad. Y desde este punto de vista la materia de este capítulo aparece al mismo tiempo estrechamente vinculada con la del precedente, pues lo que ella representa es lo que quiso y realizó el Destino. Los capítulos siguientes nos mostrarán las vías por las cuales lo hizo.

29. *En.* 8, 671 y sigs.

XIV

La tentación

La *Eneida* apareció a los contemporáneos de Augusto como un cuadro histórico al cual no le faltaba nada, ni en el aspecto artístico ni desde el punto de vista del conocimiento (exacto y minucioso que el poeta tiene acerca de la forma en que crecieron lentamente los gérmenes depositados en el Lacio por la prehistoria; no sólo reproducía la serie de los acontecimientos, sino que instituía una expresión perfecta, idealizada, pero dentro de los límites de la exactitud, del temperamento, de las tendencias, de los sentimientos romanos. Enio era reemplazado y superado; ni el patriotismo ni el sentido artístico habrían podido imaginar algo más noble y más grande. Desdichadamente, para captar la complejidad de una obra tal nos ha sido preciso disociar sus elementos y dar así quizás al lector la idea de la existencia de planos superpuestos no comunicados entre sí sino por vinculaciones accidentales. En realidad, la *Eneida* es a la vez la epopeya de la leyenda, la del Destino, la de la gesta romana, todo eso se fusiona en una fluencia unificada. El Destino es su artesano mayor: su obra es la raza elegida a la que él conducirá hasta el fin de sus acontecimientos, que él hará florecer en el esplendor del imperio del mundo gracias a los brotes que testimonia

la historia. Todos estos acontecimientos constituyen un conjunto indisociable, y no menos insertado en el corazón de la obra se halla el instrumento que veremos formarse y actuar a su servicio.

La idea directora de la *Eneida* es semejante, en efecto, a la de las *Geórgicas*. Virgilio concibe los designios de lo alto como realizados por la libertad del hombre en un esfuerzo guiado y sostenido por la ayuda divina. Estamos, en fin, en presencia de Eneas, que sólo pertenece al plano de las causas segundas. No es el autor, sino el instrumento. Por él se cumplirá la obra del Destino; pero le ha llevado mucho tiempo consagrarse a su tarea. Tal como nos aparece en los primeros libros de la *Eneida*, todavía es muy incapaz de realizarla. No es un Aquiles, lo hemos dicho; no es siquiera uno de esos conquistadores que

inclinados en la proa de las blancas carabelas

iban a la conquista de los “mañanas épicos”.

Todo le falta para ello: la energía, el dominio de los acontecimientos, la esperanza. Virgilio insiste sin miramientos sobre esta miseria. En ocasión de la tempestad del libro I (95 y sigs.), Eneas gime y lamenta no haber caído al pie de los muros de Troya. Cuando en el libro VI viene a consultar a la Sibila,¹ la fogosa profetisa se ve obligada a recordarle las exigencias de su situación y la necesidad de la acción. Sin ella se hubiera demorado contemplando todos los espectáculos, detenido por los accidentes de la ruta.² Su desconcierto es mayor aún en el momento de la llegada a Italia, y debe aparecérsele el dios del Tiber para reordenar sus pensamientos.³ Si en el libro II se muestra bravo hasta la desobediencia,⁴ es porque

1. *En.* 6, 37 y sigs.

2. *En.* 6, 629 y sigs., etcétera.

3. *En.* 8, 18 y sigs.

4. Véanse págs. 185 y sigs.

se trata del honor, sobre el cual Virgilio no quiere que haya ninguna tacha.

Se halla del todo listo para un derrumbe total y el poeta continúa no ahorrándole la humillación. En el admirable libro IV, el papel que le atribuye es muy pobre. Debemos considerar atentamente esta parte si queremos medir su decadencia y es necesario abordarla ahora sin buscar allí nada que se parezca a la apoteosis de un héroe de epopeya. Júpiter está aún ocupado tratando de elevar su alma a la altura de la obra que sólo llevará a término en los últimos libros de la *Eneida*.

Para desarrollar esta parte del poema, Virgilio apela según su costumbre a elementos tradicionales que dispone y modifica a su gusto. Existía en la poesía antigua un tema que se ha llamado “tema de la abandonada” o “tema del amor culpable”. Los escritores de la época helénica y de la época helenística lo han exhumado de las lejanías de la prehistoria y sus restos flotan aún en la *Fedra* de Racine. ¡Cuántas veces se ha comparado a Racine con Virgilio! Raramente se lo ha podido hacer con más razón que en el punto al que hemos llegado. Se ha dicho de Fedra que era ya cristiana y una luz casi cristiana viene a iluminar por instantes el libro de Dido.

Este tema tiene rasgos precisos, muy adecuados para dirigir y facilitar nuestra investigación. Helos aquí: un héroe debe cumplir una tarea difícil y peligrosa. Encuentra en el lugar de su prueba a una mujer a la cual algún dios protector inspira una irresistible pasión hacia él. Esta mujer pone a su servicio todos los dones, todas las fuerzas de las que ella dispone, lo protege, le asegura el éxito y en recompensa reclama su amor, le suplica que la lleve consigo y haga de ella su esposa. Abandona para seguirlo la patria, la familia y los padres y, si es necesario, no retrocede ante el crimen. Releamos la

historia de Medea o los reproches que se dirige a sí misma la Ariadna de Catulo en la isla de Día. Pero el corazón del héroe no abriga amor ni reconocimiento; lleva consigo, sin embargo, a su benefactora, pero aprovecha la primera ocasión para abandonarla. Este tema implica pues cinco motivos: un peligro corrido por el héroe, un amor milagroso contra el cual ninguna fuerza humana tiene poder, una ayuda acordada por la amante al héroe, una falta cometida por la heroína, la ingratitud del héroe.

Cuando los navios de Eneas abordaron la costa africana, cayeron en manos de cazadores de buques naufragados que estuvieron a punto de infligir a los troyanos la suerte de Palinuro.⁵ Ilioneo se queja de ello a Dido en su primera entrevista con ella: “Ahora algunos de nosotros hemos llegado a vuestras riberas. ¿A qué raza pertenecen sus habitantes? ¿Qué patria es tan bárbara como para tolerar tales costumbres? Se nos rehúsa la hospitalidad de la playa, se nos declara la guerra, se nos prohíbe hacer pie en el borde de la tierra.” La reina enrojece y condena con su emoción la brutalidad de sus súbditos; habla *vultum demissa*, “bajando los ojos” y se excusa: “Es la dura condición de nuestros asuntos y la novedad de mi reino lo que me obliga al empleo de estos medios y a vigilar a lo lejos mis fronteras.”⁶ Por otra parte, Mercurio enviado por Júpiter ha tocado ya su corazón; ella lo abre de par en par a los troyanos y los toma bajo su protección.

Sin embargo Venus, conmovida por el peligro corrido por su hijo y no confiándose en el cambio posterior, quiere algo mejor que la benevolencia de la reina para garantizar su seguridad. Decide conciliarle el amor de ésta. ¿No tiene para eso el don de los

5. *En.* 6, 359-361.

6. *En.* 1, 560 y sigs.

encantos y un hijo, Cupido, al cual obedecen los corazones? Decide llevarse dormido al hijo de Eneas, el pequeño Ascanio, a su templo de Citero al de Idalia y durante ese tiempo Cupido tomará sus rasgos y ocupará su lugar.

El milagro se cumple. La reina toma sobre sus rodillas, atrae junto a sí al que ella cree que sólo es un niño. Su corazón arde y con espanto ella reconoce la llama de antaño. Hace mucho en Tiro, en el primer frescor de su juventud, se dio a Siqueo. Pígmalión, su propio hermano, la hizo enviudar, inundó a sus Penates con la sangre de su marido. Ella partió de Tiro llevando, además de sus riquezas, el recuerdo de un gran amor al cual se juró permanecer fiel. Pero su resolución vacila y se ve obligada a confesarse que está conmovida: “Reconozco —dice a su hermana— la huella de mi antigua llama.”⁷

Aquí está el nudo de la tragedia, la invención soberana del genio y del corazón de Virgilio, el punto en que viene a insertarse, en la trivialidad de un romance de amor, un drama de conciencia. La Fedra de Racine ama a Hipólito y junto a este amor culpable el poeta concede lugar al gracioso idilio de Aricia. Virgilio hizo que el amor de Siqueo fuera rival del de Eneas. Aricia agrega un gran encanto a la sombría intriga de Fedra, pero le quita una parte de su gravedad y de su grandeza. Siqueo realza el libro de Dido, le aporta una elevación y una nobleza que no han sido bastante reconocidas y admiradas.

Dido ya no es más dueña de sí misma. No se trata de un amor sensato como Virgilio los quería en el tiempo de las *Bucólicas*, ni siquiera de los transportes de una pasión humana,

es Venus entera aplicada a su presa.

7. *En.* 4, 23.

Para expresar estas violencias, el poeta no dispone todavía de la riquezas psicológicas y de los recursos de observación que se ofrecían a Racine, pero pone en función, con su arte habitual, los rasgos de experiencia ya recogidos por la poesía anterior. La pasión que él pinta ignora la serenidad, la seguridad, la alegría. Gasta, deprime a la mujer porque esa pasión es anormal y enfermiza; trae consigo el disgusto por el esfuerzo, la imposibilidad del trabajo. Una heroína de Safo, conquistada por Eros, cantaba: “Madre querida, ya no tengo más fuerza para hacer correr mi lanzadera, hasta tal punto muero de amor por un hermoso muchacho, por culpa de la tierna Afrodita.”⁸ Pero en el caso de Dido no se trata de una lanzadera abandonada, sino que se detiene y se adormece toda la construcción de la nueva ciudad: “Los trabajos permanecen en suspenso y también los muros amenazadores y enormes, los andamios erigidos hasta el cielo.”⁹

Dido sólo vive durante las noches en las cuales, en la sala del palacio iluminado por las arañas, escucha con el oído, el espíritu y el corazón tensos, el relato de las aventuras de Eneas. Para satisfacerla, él debe recomenzar cada noche. Cuando a la caída de las últimas estrellas los convidados se retiran, ella se queda en la sala, va de lugar en lugar, de lecho en lecho, para revivir los recuerdos de la velada, reencontrar los rasgos, los gestos, las entonaciones, las expresiones de fisonomía de aquel del cual no puede separar su pensamiento. A la mañana se encuentra sin fuerzas. Durante el día, cediendo a la necesidad de agitación vana mediante la cual la pasión trata a menudo de calmarse, se deja arrastrar por ese soplo temible que ya mortificaba a Safo: “Eros ha sacudido mi alma

8. Safo, 7, 104, ed. Th. Reinach.

9. *En.* 4, 88-89.

como el viento que en la montaña se ha abatido sobre las encinas.”¹⁰ Se la veía entonces recorrer la ciudad como una cierva atravesada por una flecha, que lleva al fondo de los bosques el dardo fijado en su herida.¹¹ En medio de esta tormenta, ni un suspiro de alivio, ni uno de esos gritos de triunfo que en Tibulo y en Propertio interrumpen a veces el drama de las inquietudes, de las sospechas, de los reproches. En Virgilio, como en Racine, el amor es sombrío y sin esperanza.

Es entonces cuando entra en escena Juno, la temible Juno, encarnizada contra los troyanos. Juno es el nombre que le dan los romanos, pues los cartagineses la llaman Tanit; ella protege a la ciudad de éstos y quiere sustraerla a toda costa al desastre de las guerras púnicas. Le parece que el amor de Dido viene a favorecer sus deseos, pues si un matrimonio une a la reina con Eneas, Roma desaparece del horizonte. Se dirige entonces a Venus que, en su calidad de diosa, es el verdadero jefe de la familia de los Enéadas. La proposición debe lograr el acuerdo de ésta.

Aquí Virgilio se expresa con el lujo de detalles y la precisión de un jurisconsulto. El pasaje es, pues, de importancia y para comprender los acontecimientos que seguirán no debemos dejar escapar un matiz.

Lo que propone la reina de los dioses, es el más solemne de los matrimonios romanos, solemne tanto por su contrato como por su celebración. Será un matrimonio con *manus* —“Que me sea permitido, dice la diosa, confiar a los Tirios a tu mano”¹²—, un matrimonio que abre plenamente a la mujer el acceso a la familia del marido, confiriéndole su más hermoso título, el de *mater familias*, “matrona”, dándole en el hogar el segundo lugar, que sólo es inferior al primero por la ausencia de los derechos políticos.

10. Safo, 2, 44.

11. *En.* 4, 68 y sigs.

12. *En.* 4, 103-104.

Dido tendrá una dote, será una *uxor dotata*: esta dote será la colonia cartaginesa venida de Tiro, que está estableciéndose sobre el suelo africano: “Que me sea permitido confiar a los Tirios a tu mano, a título de dote, *dotales*.”¹³ La reina de los dioses llega hasta el límite de las concesiones y aun se interna por el camino de las humillaciones: “Que nos sea permitido —se identifica con Dido— depender de un marido frigio.”¹⁴ Midamos la extensión de su condescendencia. Frigia, Asia, eran para los romanos el asilo de la molicie y de la corrupción. La opulencia de la región, la religión del país, el culto de la Gran Madre del Ida con sus sacerdotes eunucos, sus ceremonias desordenadas, la vestimenta misma del pueblo, con los hombres y las mujeres que llevaban la mitra, símbolo de indolencia, parecían incompatibles con la energía y pureza de la vida. Dice Cicerón,¹⁵ que cualquiera que hubiera tocado el suelo de Asia, era sospechoso de costumbres relajadas. Virgilio lo sabía y el epíteto de Frigio, de “portador de mitra”, es una de las injurias favoritas que pone en boca de los enemigos de Eneas.

La celebración del matrimonio tendrá lugar, según la costumbre de los tiempos heroicos, en una gruta. En un sitio semejante habían celebrado su himeneo Júpiter y Juno. Juno, tal como lo había hecho en el matrimonio de Tetis y de Peleo, en el de Jasón y de Medea, debía desempeñar el papel de *pronuba*, es decir, entregar la nueva esposa al esposo: “Estaré allí —dice— y mediante un matrimonio *indisoluble* los uniré uno al otro, se la entregaré *en plena propiedad*.”¹⁶

Como si esta augusta presencia no bastara, anuncia

13. *En.* 4, 103-104.

14. *En.* 4, 103.

15. Cicerón, *En favor de Murena*, 12.

16. *En.* 4, 125-126.

también la de Himeneo.¹⁷ El Himeneo es un dios más casto que el Amor. Es el protector de las reuniones regulares que se anudan bajo la protección de los dioses, con la bendición del padre y la madre. Catulo lo muestra mezclado a la alegría y a la frescura de una fiesta nupcial, asociado con la emoción de las familias: "...para que de mejor grado, al oír que se lo llama a cumplir sus funciones, dirija aquí sus pasos, trayendo a la Venus del amor virtuoso, atando los lazos del amor virtuoso. ¿Qué dios debe ser más invocado por los amantes deseosos de reciprocidad? ¿Cuál de entre los habitantes de los cielos será más honrado por los hombres? ¡Oh, Himeneo!... tú eres aquel a quien el tembloroso padre invoca para los suyos, es por ti que las vírgenes desanudan su cintura, y es tu proximidad lo que el recién casado se esfuerza en captar, ansioso, con un oído pleno de deseos."¹⁸

Una insistencia tal sobre la regularidad de un contrato es sorprendente en cualquier poesía, pero más aún en la poesía virgiliana, por lo común tan alada, tan sutil. Para resignarse a ello, Virgilio debía tener un gran interés en que no se cuestionara la validez del matrimonio de Dido. Esta unión propuesta por la reina de los dioses es, en efecto, la más perfecta que haya concedido el espíritu jurídico y el sentimiento religioso de los romanos. Si plantea problemas, que los problemas mismos busquen su solución. La unión se mantiene, no obstante, por encima de toda duda y de toda disputa.

La entrevista termina sin embargo con una conclusión inquietante: "La Citerea no se rehusó a sus requerimientos y sonrió, pues había encontrado su estratagema."¹⁹ La fineza de Venus captó sin retardo el

17. *En.* 4, 127.

18. Catulo, 61, 41-55.

19. *En.* 4, 127-128.

punto vulnerable de la máquina de guerra de la reina de los dioses. Consiente a todo, no rehúsa nada, sólo reserva lo que ni siquiera se le ha pedido. Habrá matrimonio, que sea así, pero Eneas no amaré. Venus conoce demasiado bien el tormento de amor para infligirlo a su hijo. Y además conoce el Destino y sabe que la vía del héroe, trazada por él, no pasa por los bosques de mirto en que se extravían las almas enamoradas.

Situación extraña, pero cuya complicación resulta totalmente seductora para la sutileza virgiliana. Y bien conforme con el programa del tema de la abandonada, cuyos aspectos se ejecutaron hasta aquí estrictamente, en su totalidad: hubo peligro del héroe, intervención divina para suscitar un amor milagroso; nos falta ahora esperar la ingratitud del héroe. Pero Virgilio no consentirá en atribuir a Eneas el carácter odioso de un Jasón, de un Teseo o de un Minos.

El tema de la ingratitud es tratado en una nota totalmente romana. El reconocimiento formaba en Roma parte integrante no sólo de la vida moral y de las relaciones de buena compañía, sino también de la vida política que había domesticado tantas virtudes a su servicio. En su *Tratado de los Beneficios* Séneca expuso su complicado código. La lengua tenía un vocabulario especial para las necesidades de su casuística: *promerere*, “tomar la iniciativa de un servicio”, comenzaba una cadena que no debía interrumpirse. Se confesaba el servicio mediante la acción de gracias, *agere gratiam*. Se guardaba gratitud en el fondo del corazón, *habere gratiam*, y, en la primera ocasión, se retribuía, *reddere gratiam*.

La fidelidad ante el reconocimiento, como en el caso de la amistad, constituía una deuda de honor cuyo precio conocía Eneas. En el momento más trágico de su explicación con Dido, afirma su reconocimiento con tanta fuerza como claridad: “No negaré

jamás, oh reina, que eres tú quien me ha prestado primero, *promeritam*, los innumerables servicios que tú puedes enumerar. No me cansaré de recordar a Elisa mientras me acuerde de mí mismo, mientras un soplo de vida anime mis miembros.”²⁰ La reina no cuestiona la rectitud de estos sentimientos. Cuando le fue necesario rendirse a la evidencia y comprobar que no era amada, apela al reconocimiento;²¹ intenta picar al indiferente en su honor, conmoverlo por el temor de mostrarse ingrato.²²

Él se mantuvo, en efecto, más acá del límite del deber, pues no retribuyó. Pero en este momento las exigencias de la reina pretendían usurpar derechos superiores: es imposible para Eneas permanecer en Cartago, alegrar a la reina con su presencia, continuar su ociosidad y el escándalo de su colaboración en la prosperidad de la colonia, pues Júpiter se lo prohíbe, el mensaje de Mercurio lo hace avergonzar de ello, el destino se opone. El héroe sacrifica así una deuda de honor a un deber de orden superior. Aunque su sensibilidad sufra —y no oculta este sufrimiento— su conciencia está en paz. Virgilio encontró el medio de no rebajarlo al nivel de un Teseo y de un Jasón, y al mismo tiempo surge uno de esos casos de conciencia delicados, del agrado del poeta, que Sócrates se hubiera complacido en discutir, el justo inocente sobre quien recae el deshonor aparente del crimen.

El papel que desempeña Dido implica también un aspecto delicado. Como Medea que huye de la casa paterna y asesina a su hermano, como Ariadna que engaña la vigilancia de los suyos para subir a la nave de Teseo, como la Tarpeya de Propercio, que

20. *En.* 4, 333-336.

21. *En.* 4, 317.

22. *En.* 4, 320.

entrega la ciudadela de la cual su padre debe cuenta al pueblo romano, también Dido debe tener una falta que reprocharse. Virgilio no lo olvidó; la conciencia de la bella cartaginesa la tortura y el remordimiento la corroe. Los críticos, al oírla acusarse, fueron a buscar directamente, demasiado directamente, la causa en una debilidad moral, elaborando una concepción que no se sostiene. Dido, sin embargo, se había explicado con claridad y es sorprendente que se haya podido dejar escapar su declaración, con la cual, al comienzo del libro, se abre el gran drama. Ante el primer ataque del amor, cuando por primera vez la idea de la infidelidad rozaba su corazón, profundamente conmovida se confiaba a su hermana: “Si no fuera para mí resolución inconmovible la de no ligarme a nadie por lazo conyugal, luego que un primer amor me decepcionó y me lo arrebató la muerte, si esto no me hubiera traído el disgusto de la cámara y la antorcha nupcial, sólo por este héroe hubiera quizá podido sucumbir a una falta.”²³ El “lazo conyugal” está allí escrito con todas las letras, esa es “la falta”. He aquí un hecho que requiere su explicación.

La leyenda de Dido la cuenta Justino en forma distinta que Virgilio. Este historiador del siglo II o III d. C. dice que Elisa —es el nombre púnico de Dido—, luego de haber fundado Cartago fue objeto de la persecución de un rey vecino, Yarba, pretendiente tan fastidioso como los de Penélope y más amenazador, pues daba a elegir a la reina entre el matrimonio y la guerra. Obligada por su pueblo a decidirse por el matrimonio, la reina declaró que quería hacer un último sacrificio a los manes de su primer marido y se arrojó a la hoguera preparada a ese efecto.²⁴ San Jerónimo recuerda este fin heroico con una bella

23. *En.* 4, 15-19.

24. Justino, 18, 6.

fórmula, que honra a la gran cartaginesa: *maluit ar-
dere quam nubere*, “prefirió la llama al himeneo.”²⁵

Este relato parece ser la forma de la tradición anterior a la *Eneida*. Debe haber conmovido a los romanos, pues respondía muy exactamente a su concepción de la *univira*, “la mujer que había tenido un solo marido”. Este título es el más noble con que podía honrarse la matrona romana, que lo ostentaba orgullosa y lo hacía grabar sobre su tumba. Tal título le confería una dignidad incomparable y le aseguraba privilegios religiosos. Algunas alusiones de Virgilio muestran que Dido era conocida como una mujer dotada de esa nobleza. Cuando el poeta pone en boca de la reina esta orgullosa y triste declaración: “A causa de ti se desvaneció mi honor y la gloria por la cual antes yo podía elevar mi frente hasta los astros”,²⁶ no se trata, como se lo ha creído muy imprudentemente, de la pérdida del honor en el sentido moderno de la palabra. El bien que ella perdió es la gloria de la *univira*, de la fidelidad hasta la muerte a un primer amor indestructible. ¿Y quién es, pues, el que le ha quitado ese bien? Virgilio. Justino y San Jerónimo muestran que, fuera de la *Eneida*, Dido no se casaba.

Virgilio sólo parece acercarse a Dido, la desdichada Dido, como él la llama, con una mezcla de respeto y ternura: es la creación de su genio y de su corazón. Si hay un escritor que se haya enamorado de la heroína a la que daba la vida, ése es Virgilio. Y sin embargo le arrebató lo que ella tenía de más querido, esa reputación de pureza y de fuerza que había encontrado gracias a los ojos de los menos indulgentes padres de la Iglesia. Lo hizo porque su tema lo exigía, porque necesitaba una Dido culpable, como Medea, Ariadna, como Tarpeya; pero su falta debía

25. San Jerónimo, *Contra Joviniano*, 1, 43.

26. *En.* 4, 321-323.

ser, como la de Eneas, una falta sin deshonor. Eligió una debilidad que, aun en nuestros días, las conciencias delicadas dudan en reprocharse: la de un segundo matrimonio.

Por otra parte, según el criterio de los antiguos las relaciones de Eneas con Dido no podían ser culpables. Admitamos provisionalmente que no haya habido matrimonio solemne, esta garantía legal de la confarreación cuyo prestigio jurídico y religioso era insuperable. Quedaban otras dos formas de matrimonio, menos magníficas, pero tan regulares y valederas como la anterior. Una era el matrimonio de *usus*, que fundaba tan sólidamente a la familia como la confarreación e implicaba como ella la *manus*. Consistía en que el hombre y la mujer vivieran juntos durante un año sin interrupción. Eneas y Dido, por el efecto mismo de su existencia común en el palacio real, habrían comenzado la celebración de un matrimonio de *usus*. Retengamos bien, pues, que no es posible, como pretende L. A. Constans, hacer de Dido la amante de Eneas: “Juno —dice este autor— puede muy bien en su calidad de *pronuba*, presidir la unión de dos esposos; su presencia no crea el vínculo legal. Sólo las ilusiones de un corazón de mujer hicieron creer a Dido que la fuerza y la sinceridad de su amor, unidas a las vagas aprobaciones que le parecían venir de una naturaleza cómplice, legitimaban su pasión y le conferían derechos. En realidad, como lo dice expresamente Virgilio, sólo cubrió con el nombre de matrimonio una falta:

coniugium uocat, hoc praetexit nomine culpam.”²⁷

En este razonamiento hay tres errores: el primero consiste en cuestionar la legitimidad de un matrimonio de la época heroica, celebrado en la gruta tradi-

27. L. A. Constans, *L'“Énéide” de Virgile*, págs. 136-137.

cional, como el del rey y la reina de los dioses, y en torno del cual Virgilio agrupó, por añadidura, todas las garantías jurídicas ofrecidas por la legislación romana posterior; el segundo, en olvidar la presencia más significativa aun del Himeneo, que nunca presidió sino uniones legítimas; el tercero, no percibir que, aun sin celebración religiosa, aunque el matrimonio perdía una parte de su solemnidad, permanecía siendo sin embargo perfectamente regular. Cuando Virgilio dice de Dido:

*coniugium uocat, hoc praetexit nomine culpam,*²⁸

no hay que comprender: llama a su unión matrimonio, cubriendo una falta con ese nombre, sino: invoca el carácter de matrimonio para cubrir su infidelidad respecto de Siqueo.

Tal es la posición de los datos iniciales: Eneas conserva respecto de Dido un corazón insensible, pero que siente fiel y profundamente la generosidad de sus beneficios y está decidido a guardar de ellos un recuerdo indefectible. Dido se ve llevada hacia él por el impulso de un amor legítimo, pero que ella se reprocha como una infidelidad respecto de un recuerdo sagrado. A Virgilio le resulta tanto más difícil de mantener esa posición, ya que necesita encontrar, en la pureza de esas dos conciencias, apariencias de falta. Hay aquí una especie de doble juego. Las tareas delicadas, según hemos visto, atraen a Virgilio. El poeta jugó muy bien este doble juego, tan bien que la mayoría de sus lectores se dejaron engañar. Sin embargo hizo todo lo necesario para aclarar suficientemente los caminos oscuros por los cuales se había internado. Sigamos con él por ese camino, guiándonos por los fanales colocados de tanto en tanto a lo largo de su trayectoria.

28. *En.* 4, 172.

En los reproches desesperados que Dido dirige al infiel cuando sabe que está decidido a partir, invoca los sentimientos a los cuales éste es accesible, la piedad, el reconocimiento. Cuando ella dice *noster amor*²⁹ el contexto sugiere que debemos traducir: mi amor hacia ti, más bien que: nuestro amor recíproco. Pone por delante el matrimonio:

per conubia nostra, per inceptos hymenaeos,

“el nombre de nuestra unión, de nuestro himen comenzado”,³⁰ hermoso verso, armonioso y tierno, inspirado en Catulo. El epíteto *inceptos* es, sin embargo, muy sorprendente; reemplaza a la palabra *optatos* del verso de Catulo, que hablaba con mucha naturalidad de un himen “deseado”. No responde a la necesidad poética de expresar el sentimiento o la belleza. No podríamos descuidarlo ni considerarlo igual a otro cualquiera, pues ha sido buscado a propósito. Virgilio tiene interés en que el lector sepa que el himen sólo ha comenzado. La respuesta de Eneas es más sorprendente todavía: “Nunca te he propuesto las antorchas del matrimonio, no he consentido en semejante contrato.”³¹ ¿Es que Eneas se considera entonces no casado? ¿Suposición inverosímil? No nos apresuremos: hemos visto en qué medida en todo este asunto la posición aceptada, elegida por Virgilio es difícil, y al mismo tiempo seductora para su gusto por los juegos sutiles. Tenemos que desconfiar desde que “la Citerea rió, al encontrar su stratagema”.

Y he aquí nuevos indicios que se nos muestran. Desde el libro I, Virgilio iluminó en Dido el rasgo femenino por excelencia, tan femenino que resulta trivial y podemos preguntarnos de dónde le viene su

29. *En.* 4, 307.

30. *En.* 4, 316.

31. *En.* 4, 339-340.

derecho de entrada en la epopeya: el deseo de la maternidad. No se trata de Andrómaca, que sonríe bajo los muros de Troya, entre sus lágrimas, al hijo de Héctor, que es su hijo, pero en el cual ella ama al marido que va a perder. Astiánax, reflejo de Héctor, es ya un héroe de epopeya. Lo que Dido ama, es el niño que no ha tenido, pasión conmovedora y muy humana. Pero ¿en qué se vincula esta pasión con la intriga amorosa? Fundadora o amante, Dido sólo puede resultar empequeñecida por este pesar de no ser madre. Virgilio, sin embargo, impulsa sin cesar este elemento al primer plano: Ana combate los escrúpulos que frenan a su hermana sobre el umbral de un nuevo matrimonio, argumentando con el atractivo de los dulces hijos, *dulces natos*.³² En la última hora, cuando Dido sabe que Eneas la traiciona, en el discurso todavía mezclado con ternura y súplicas que le dirige, hay un lugar para los “dulces hijos”, y un lugar muy significativo, al final mismo: “Si al menos hubiera tenido de ti un descendiente, antes de tu huida, si en mi patio jugara un pequeño Eneas cuyo rostro me recordara el tuyo, me parecería no haber sido completamente abandonada.”³³

Este rasgo aporta a las escenas de la separación un nuevo enigma: muestra la intriga en un estado de equilibrio tan delicado que el menor choque podría precipitarla, y Ovidio,³⁴ que no retrocede jamás ante un error de gusto, no deja de trastornar y desfigurar la expresión de esta pena atribuyendo a la reina de Cartago el reclamo de una madre soltera contra su seductor. Pero no nos atengamos a Ovidio que es por cierto el exégeta menos recomendable de la *Eneida*.

32. *En.* 4, 33.

33. *En.* 4, 327-330.

34. *Heroides*, VII, carta de Dido a Eneas; véanse en particular los versos 133-138.

Estos versos delicados, que deben guardar pese a él su nobleza y su pureza, podrían pasar, por otra parte, por un error de psicología. Cuando una mujer, con su pasión desencadenada, se siente abandonada por el infiel, el deseo de la maternidad no ocupa en general el primer plano de su conciencia. Estos versos son el faro terminal que guía al lector al lugar donde el autor quería llevarlo: no hubo matrimonio, sino tan sólo una ceremonia de matrimonio.

Después de tomar conciencia de estos testimonios tan concordantes, teniendo en cuenta los juegos de Virgilio, de los cuales las *Geórgicas* nos ofrecen ya ejemplos tan caracterizados, el nivel de la epopeya en la cual se introduce aquí una nota que sería trivial y vulgar si no fuera esencial, el lector se halla en condiciones de juzgar. Sólo me resta darle una última satisfacción si él se allana a este conjunto de advertencias a la vez claras y discretas, de una discreción tal que explica cómo pudo ocurrir tan frecuentemente el equívoco respecto de las relaciones de Dido y Eneas: es necesario encontrar una explicación a la extraña respuesta de Eneas y para ello no olvidar que los dioses son los artesanos de este episodio.

Virgilio, poeta teólogo, tenía según la opinión unánime de los antiguos una ciencia infalible de las cosas divinas, y dio prueba de ello en más de un pasaje de la *Eneida*. En el libro II, cuando Eneas abandona el palacio de Príamo caído en manos de los griegos y se decide a unirse a los suyos para proveer a las necesidades de la situación, al pasar ante un lugar que los enemigos no ocupan todavía, percibe a Helena oculta solitariamente en un rincón de un templo.³⁵ Saca su espada y llevado por la cólera va a atravesarla. Pero Venus se le aparece, detiene su gesto y le dice: la causa de todos tus males no es la odiosa laconia, sino que Troya está condenada y en este momento

35. *En.* 2, 567 y sigs.

mismo los dioses se dedican a destruirla: "Mira, voy a quitar la nube que, obstaculizando tu vista, debilita tus ojos mortales."³⁶ En seguida se abren los ojos del héroe y los hiere un espectáculo terrorífico: Los Olímpicos se encarnizan en la destrucción de su patria.

Este ejemplo muestra que los dioses, aun cuando rodean a los mortales, permanecen invisibles. Sólo un milagro puede revelar su presencia. Parece, por cierto, que esta enseñanza virgiliana es la clave de la dificultad que nos detiene. En la gruta nupcial se hallan en presencia dos grupos, dos partidos: Dido apoyada por Juno, Eneas protegido por Venus. Juno, autora principal de la manifestación, abrió los ojos de Dido, en tanto que Venus, que conocía las intenciones del Destino, la breve duración que debía tener el incidente africano, muy interesada en ahorrar a su hijo inútiles tormentos de amor, dejó cerrados los de Eneas. Dido sabe y Eneas ignora. Todo eso está contenido en la sonrisa de la áurea Afrodita: "Y la Citerea rió, al encontrar su stratagema."

Es así como Virgilio trató este drama de la incomprensión, y logró, conduciendo su juego sobre dos planos, construir un romance de amor que nos emociona y conmueve. Deja de lado el problema sobre el cual se precipitará sin duda la curiosidad moderna, suscitada por el romance, y no se pregunta qué hubiera podido ser, durante los cuatro o cinco meses que pasaron juntos, la vida privada de aquellos que se comprendían tan mal. El empleo de la lengua amorosa engaña a veces a sus lectores. Pero sus indicaciones son bastante claras, bastante numerosas, bastante concordantes como para que podamos comprenderlo; se complace en que se lo comprenda por medias palabras.

36. *En.* 2, 604-606.

Se ha cerrado el primer acto del drama de amor. Las leyes de la tragedia quieren que se produzca entonces la peripecia o trastorno de la situación. Júpiter envía a Mercurio para que dé a Eneas la orden de partir; éste realiza con toda prisa sus preparativos, pero sin poderlos ocultar a Dido, y se produce entre ellos la suprema explicación.

La inspiración proveniente de Catulo es aquí muy visible. Ariadna, al despertarse sola en la isla de Día,³⁷ percibe desde el borde del mar el navío de Teseo, que acaba de abandonarla, huyendo a toda vela, y le dirige una maldición que ni los vientos ni el mar llevarán hasta él. Virgilio tomó a manos llenas material de este conmovedor monólogo, sin disimular sus préstamos, según el uso antiguo. Mientras que Ariadna está sola en la costa, Dido tiene que vérselas con un adversario presente y el movimiento lírico se vuelve drama apasionado. La reina se explica primero con Eneas. La cólera anima su exordio, pero bien pronto se relaja, se vuelve tierna y suplicante. ¿Hay quizá todavía alguna esperanza? La diplomacia viene en su ayuda, ella envía a su hermana Ana a llevar un mensaje al amante inflexible. Vano esfuerzo. La flota se agita en el puerto, los remeros están en su lugar, ya se hinchán las velas. La reina sube a los techos de su palacio, que Virgilio imaginó coronado, a la moda romana, por un belvedere que domina la ciudad entera; el espectáculo de la partida se extiende ante su vista. Su última cólera se exhala en un monólogo de un vigor y un esplendor inigualables; deja caer desde el techo de su morada real su última imprecación, al final de la cual se yergue bruscamente la gran sombra de Aníbal: “Que no haya entre nuestros pueblos ni amor ni alianza: elévate de mis huesos, oh vengador, quienquiera que seas, para perseguir con tu

37. Catulo, 64, 130 y sigs.

antorcha y tus armas a los colonos Dardanios, ahora, más tarde, en cualquier momento en que se ofrezca la oportunidad. ¡Riberas en guerra con sus riberas, olas enemigas de sus olas, armas en lucha con sus armas, he ahí lo que deseo! ¡Qué se batan, ellos y sus bisnietos!”³⁸

El intercambio de los dos primeros discursos, la escaramuza inicial entre Dido, desquiciada al conocer el proyecto de Eneas, y Eneas resuelto cueste lo que costare a obedecer al Destino, marcan el clima de este final del libro IV, pero con la condición de que se lo ilumine mediante los recuerdos de la elocuencia antigua. Dido, al ser la primera en hablar, comenzó con un transporte de cólera, luego llegó la súplica, la apelación a la piedad, la evocación del reconocimiento, Virgilio, sin haber pronunciado alegatos ante los tribunales, sabe que un discurso se compone de dos esfuerzos: uno, en mucho el más importante, destinado a llegar a la sensibilidad del tribunal, a conmoverlo, *movere*, según se decía; el segundo, destinado a esclarecerlo, *docere*, a hacerle conocer los datos del asunto, *pro re*, decían los retóricos. El primero implicaba hacer actuar todas las pasiones; el segundo, por lo contrario, era lúcido y calmo. Dido acaba de hacerse cargo del primer papel; no estableció ningún hecho ni discutió nada, sino que tan sólo lloró y amenazó. La respuesta de Eneas es glacial. Afirma ante todo su reconocimiento y jura que no olvidará a Elisa.³⁹ Luego agrega:

Pro re pauca loquar,

“sólo diré unas pocas palabras que el asunto requiere”.⁴⁰ *Pro re*, es el término de los retóricos, en toda su frialdad y sequedad, y cuando anuncia “unas

38. *En.* 4, 624-629.

39. Véase la pág. 238.

40. *En.* 4, 337.

pocas palabras” pone la situación en claro: si hubiera dispuesto libremente de mi vida, me habría quedado en Troya; pero en la actualidad, según un oráculo de Apolo, estoy obligado a dirigirme a Italia. Tú, que vienes de Tiro, has encontrado el reposo en una tierra africana; yo lo busco en la tierra que me reservan los dioses. Nuestros destinos son iguales y nuestras suertes semejantes. Y esto es todo. Eneas ha mantenido su promesa y discutido el asunto.

Virgilio, en esta escena de una concepción tan neta, tan lúcida —demasiado neta, demasiado lúcida para nuestro gusto—, continúa la puesta en claro de la situación. ¿Hacía falta más todavía? Llegó la última noche de la permanencia de Eneas en Cartago. La reina vela, el sueño huye de ella, los fantasmas, la vergüenza y la desesperación suscitan sus imprecaciones. En el mismo momento Eneas, en paz con su conciencia y con los dioses, duerme en la popa de su barco con un calmo sueño: “Eneas, sobre su alta popa, ya decidido a partir, gustaba del reposo, pues sus preparativos estaban exactamente realizados.”⁴¹

Los barcos troyanos salen del puerto en buen orden; el mar apacigua, detrás de ellos, sus últimos remolinos. A la misma hora, al amanecer, se calma la agitación de Dido. Su vida acaba de ser devastada por la tempestad; Venus tenía necesidad de su sufrimiento para salvar a Eneas. Se trata ya de una cosa terminada. Para ella va ya a recomenzar el curso de la existencia, pero no el de la existencia terrestre, pues ha decidido morir. Al reencontrar la calma, arroja sobre su pasado una mirada de reina y de fundadora, y se prepara para ir a buscar a los Infiernos lo que la tierra le ha rehusado.

En el momento en que ella se decidió a morir, sobrecogedores prodigios le advirtieron de su fin.

41. *En.* 4, 554-555.

Había hecho construir en sus jardines, a la memoria de Siqueo, y para poder rendirle un culto funerario, un templo, un *fanum*, como el que Cicerón hizo elevar después de la muerte de su hija Tulia. De noche, ella oía salir de allí una voz: era el llamado de Siqueo que la invitaba a morir.⁴² Se dispone a ello. La hoguera está presta. Pero antes, volviendo sobre el pasado, expresa una vez más su remordimiento:

non seruata fides cineri promissa Sychaeo,

“no he conservado la fidelidad prometida a la ceniza de Siqueo”,⁴³ confesión purificadora, semejante a la que precedió la muerte de Mecencio. Luego, en plena posesión de sí misma, en una especie de autobiografía que reviste la forma de un epitafio, reniega del drama que acaba de concluir y lo suprime en la medida en que depende de ella: “Despojos muy queridos —dice al llegar a la cumbre de la hoguera en la que fueron colocados los últimos recuerdos de Eneas—, mientras el Destino y la divinidad lo permitieron, recibid mi alma y libradme de estos tormentos. He terminado de vivir, he recorrido la carrera que me había asignado la fortuna. Y ahora he aquí que una gran imagen de mí va a descender al fondo de la tierra. Fundé una noble ciudad, vi muros que eran los míos. Vengué a mi esposo y castigué a un hermano, mi enemigo. Feliz, bien feliz sería si los barcos Dardanios no hubieran tocado nunca mis riberas.”⁴⁴

Todo terminó sobre la tierra. Pero Virgilio prepara para los dos héroes del drama una última entrevista en los Infiernos, epílogo indispensable de éste. Eneas, conducido por la Sibila al encuentro de la sombra de

42. *En.* 4, 460-461.

43. *En.* 4, 552.

44. *En.* 4, 651-668.

Anquises, atraviesa el Campo de los Llantos y los bosques de mirtos de misteriosos senderos por los cuales se extravián las víctimas del amor, mientras rememoran los tormentos de su vida terrestre. Y he aquí que Eneas percibe a Dido. Se lanza hacia ella con ternura, ofreciéndole a manera de homenaje funerario los sentimientos de reconocimiento y de amistad que le testimonió sobre la tierra. Lloro al verla, llora aún al dejarla y la sigue con una mirada de piedad. Él no cambió en absoluto: la misma lealtad, la misma fidelidad, pero también la misma incomprensión de lo que se esperaba y reclamaba de él.

Dido, por lo contrario, ya no es la misma. Ni una mirada, ni una palabra. Para ella el héroe troyano sólo es ya el recuerdo casi borrado de un gran dolor. Después de la tormenta que devastó su vida terrestre, la existencia de ultratumba continúa para ella la línea que eligió libremente y de la cual sólo se desvió un instante bajo la presión de un impulso sobrenatural. Está entre los brazos de Siqueo que “responde a su ternura y le devuelve amor por amor”.⁴⁵

45. *En.* 6, 474 y sigs.

La liberación

Entre los incidentes de la batalla de Accio figurados en el escudo de Eneas, aparece Cleopatra representada mientras se aleja del combate y da a su flota la orden de retirada. Ya está, dice Virgilio, “pálida por su muerte próxima”, *pallentem morte futura*.¹ La bella egipcia que hizo temblar al Capitolio y quitó a Roma uno de sus mejores generales, que la ayudó a levantar contra su patria a todas las fuerzas del Oriente, ocupó mucho la imaginación de los contemporáneos de Augusto. Se transformó para los poetas en un motivo literario. Encarna los vicios asiáticos, y sin embargo una oda de Horacio² testimonia la admiración que su intrépida muerte inspiró a sus contemporáneos.

En el momento en que Dido sube a la hoguera, en que va a morir con la misma firmeza de alma, la misma dignidad, Virgilio la ve con los mismos ojos con que vio a Cleopatra, *pallida morte futura*, pálida como ella por la muerte que se avecina.³ Sabemos ahora que la similitud de la expresión es un indicio, un

1. *En.* 8, 709.

2. Horacio, *Odas*, 1, 37, 21 y sigs.

3. *En.* 4, 644.

llamado a la atención del lector. Dido revestirá a nuestros ojos algunos de los rasgos de Cleopatra y el historiador Dión Casio completa la indicación: "Cleopatra aparecía con Antonio en las plazas públicas, organizaba con él las asambleas, administraba justicia, montaba a caballo para acompañarlo."⁴ Dión Casio, que vivió más o menos doscientos años después de Virgilio, no se inspiró por cierto en Dido para representar a Cleopatra. Aquí se impone la hipótesis de la existencia de una fuente común, una fuente escrita u oral. Si fuera oral, se trataría simplemente de la tradición contemporánea, los *rumores*, "voces que corren", dicen los historiadores. En el caso de Virgilio, se trataba sin duda de conversaciones oídas de boca de Augusto, mejor informado que cualquier otro.

No habría pues que extrañarse de los rasgos viriles que la *Eneida* atribuye a Dido: rodeada de su guardia personal, administra justicia, preside la asamblea del pueblo. Conduce la caza matinal del libro IV, que pesará tan gravemente sobre su destino, y, al pie de la escalera, la espera piafando su fogoso caballo de pura sangre.⁵ En los pasajes en que le adjudica rasgos masculinos, Virgilio podía muy bien pensar, según se ha dicho, en el magistrado romano, pero el pasaje de Dión Casio que hemos citado más arriba muestra sobre todo que no pudo dejar de ver en Dido, la reina africana, la antepasada de Aníbal, el perfil de la otra reina africana que había amenazado tanto como ella al imperio romano.

Virgilio había meditado por cierto sobre esta proximidad, que se revela aquí en las expresiones paralelas, *pallentem morte futura*, *pallida morte futura*. Pero no se trata sólo aquí de un procedimiento literario, de un encuentro fortuito y curioso. En el caso

4. Dión Casio, 50, 5.

5. *En.* 1, 495 y sigs.; 4, 133 y sigs.

de Virgilio siempre hay que ahondar más el pensamiento. La aventura de Antonio y la de Eneas se parecen en su punto de partida, pero de golpe se diversifican o más bien se oponen. Antonio se perdió sin remedio por causa de la tentación egipcia, conducido a la derrota y a la muerte. Eneas se liberó de la tentación cartaginesa. Tal es la meditación a la cual nos invita el llamado de Virgilio.

Digo que se liberó; o más bien fue liberado por obra de la divinidad que, según vimos, velaba tan celosamente sobre el destino de Roma. Esta historia de un alma preparada por la Providencia para una gran misión, se nos va a aparecer mezclada con los acontecimientos del relato, disimulada bajo el vaivén de la acción exterior. La conversión del héroe se realizó en tres fases que tuvieron por teatros sucesivos Cartago, los Infiernos y Palanteo.

La tentación de Eneas no es la misma que la de Antonio, ya que la voluptuosidad no desempeña en ella ningún papel. El amor del lujo, de ese lujo que Augusto había proyectado más o menos firmemente excluir del imperio y que, pese a todo, no cesó de crecer, y también la molicie, ocupan en este caso el primer lugar. Los troyanos, al llegar a Cartago, encontraron allí una ciudad en cuya fundación todo el pueblo se afanaba. Y este rasgo tiene también su equivalente en la historia contemporánea, pues Virgilio describe la instalación de la colonia tiria que había seguido a Dido, pensando en la colonia enviada por Augusto al territorio de la renaciente Cartago. Semejante al de las laboriosas abejas, dice el poeta, es el esfuerzo de estos emigrados que construyen su hogar, lo embellecen, alinean sus moradas a lo largo de las anchas calles que forman los dos ejes de una colonia romana. Un soplo de alegría y de esperanza los transporta, está asegurado el porvenir. Ya no más luchas sino el goce apacible, la seguridad acogedora

y la perspectiva del reposo una vez terminado el trabajo. Eneas mira y compara. Recuerda su curso errante, las olas que en medio de la bruma arrojaron los restos de su naufragio a la costa de los piratas. ¡Cuánto más felices son aquellos cuyos palacios se elevan bajo los rayos cobrizos del sol de África! “¡Felices —exclama— aquellos cuyas murallas se elevan!”⁶ ¡Cuán poco deseable le parece ese Lacio que él persigue y que no cesa de cerrarse ante él!

Y esta tierra de África es una tierra de prosperidad. Al cavarla, los habitantes exhumaron de ella una cabeza de caballo, el animal guerrero, presagio para los antiguos de todas las facilidades de la vida.⁷ Esa cabeza anuncia los ejércitos temibles que un día marcharán sobre Roma y las riquezas que los barcos africanos arrojarán sobre todos los mercados. Todo eso aún no está realizado, pero ¡qué esplendores se ven ya en la corte de la reina! Virgilio describe los festines, el lujoso servicio, los ricos manteles. Ninguno de estos detalles es ocioso ni pueril. Cada uno simboliza un atractivo, es la etiqueta de un peligro. El lector los volverá a encontrar en el libro VIII, corregidos, retocados, en las continuas alusiones que jalonarán el camino lento e ininterrumpido de la conversión. Dos palabras resuenan sin cesar en este libro de la tentación: *diues Dido*,⁸ “la rica Dido” aquella junto a la cual se vive bien, en cuyo palacio se está cómodo para adormecer su energía y rehusarse a la acción. Eneas lleva sobre sus hombros un largo manto de púrpura, a su costado pende una espada ornada de ágata; visita con la reina la joven ciudad y anima a los trabajadores.

Mientras la corte púnica pasaba el invierno en el lujo y el reposo, el rumor de la llegada de Eneas y

6. *En.* 1, 437.

7. *En.* 1, 444.

8. *En.* 4, 263, etcétera.

de la acogida que le hizo Dido llegó a Yarbas, rey de Getulia, pretendiente antes rechazado por la reina. La corte de este salvaje forma un curioso contraste con la de su bella vecina. Es hijo de Júpiter Ammón, dios de cabeza de carnero, uno de los monstruos adorados por Egipto con gran escándalo de los romanos. Sus actitudes no desmienten su origen. Todo es en él brutal y arrogante. En medio de los altares de los dioses, eleva al cielo la palma de sus manos y conjura a su padre a abrir los ojos, ver y castigar el escándalo. Júpiter confía entonces a Mercurio el severo mensaje terminado por la orden de hacerse a la mar, que según vimos más arriba trae a Dido la turbación y la muerte.

El dios desciende. La descripción de su descenso y de su viaje viene a reposar por un instante al lector de la angustia del drama que se anuda. Ha calzado sus talaras de oro, tomado la varilla de "conductor de almas". Hendiendo el aire, se dirige hacia su abuelo Atlas, el portador del cielo. Viene aquí una descripción poderosa del gigante, bajo el aspecto de uno de esos Atlantes mediante los cuales los arquitectos reemplazan a veces las columnas de un edificio, torciendo y plegando la piedra para hacerle expresar dolorosamente la resistencia a un peso abrumador. ¿No lo habrá releído Miguel Ángel antes de esculpir sus *esclavos*? El viejo se yergue, masa enorme en que se funden indecisas las formas de la humanidad y de la alta montaña, con las espaldas cubiertas por un manto de nieve, y una barba de hielo que le cuelga del mentón de roca, allá, en ese misterioso Occidente, donde los antiguos veían terminarse el mundo, que imaginaban a veces rojizo por la lumbre del poniente, y otras oscuro y helado, adonde su imaginación sólo se había animado a enviar a Hércules y a Ulises, los grandes héroes viajeros. Mediante el más artístico de los contrastes, todo es gracia y levedad en la des-

cripción del dios mensajero. Desciende en línea recta desde las alturas del cielo, en vuelo planeado, y reposa un instante sobre el hombro de su abuelo —era hijo de Maya, hija a su vez de Atlas—, luego retoma su carrera a ras del mar, a la manera del somormujo que caza su presa. Helo aquí en Cartago.

El primer espectáculo que se ofrece a sus ojos es el de Eneas que está inspeccionando la nueva colonia. Lo interpela con una brutalidad que se anuda, por encima de la graciosa escena del viaje, con el episodio de la denuncia de Yarbas. Aquí todo es rudo. Es que no se trata de convencer a un extraviado, sino de arrancarlo, quiera o no, del medio en el que se pierde. “¡Entonces eres tú —exclama el dios al verlo— quien coloca ahora los fundamentos de la altiva Cartago e incapaz de rehusar nada a tu mujer —*uxorius*—, le construyes una hermosa ciudad!”⁹

La familiaridad de esta entrada en materia muestra cuán poco se preocupó Virgilio por la unidad de tono, tan querida a los escritores de segundo orden. Hay que releer todo el pasaje para convencerse de lo que puede ser por momentos el verdor del “dulce Virgilio”. Con su amarga burla, el dios subraya la decadencia de este portador de un gran mensaje, que se deja hundir en los mediocres intereses del bienestar y del lujo. Esta familiaridad es tanto más significativa, porque Virgilio parece evocar con intención los recuerdos de la comedia. El *uir uxorius* fue puesto en solfa más de una vez por los cómicos latinos, junto con la *uxor dotata*. En la mediocridad de aquél y la acrimonia de ésta consistía la gracia de la escena, y el poeta impone sin escrúpulos una tarea tal a su héroe. Pero tengamos cuidado: esta comedia no provoca risa, porque confina con la tragedia. La ironía de Mercurio respecto del infiel: “Entonces eres tú

9. *En.* 4, 265 y sigs.

ahora el que pone los fundamentos de la altiva Car-tago", hace surgir el espectro de las guerras púnicas con la más mordaz de las indignaciones.

Eneas no resiste. Aunque sea débil, no tiene ninguna mala voluntad. Pero su error consiste en ser débil. La brutalidad de la intervención lo arrancó a las influencias perversas que se oponían a su misión. Sus fuerzas, sin embargo, siguen siendo pobres. Es necesario templarlas. Júpiter le concede, en esta segunda etapa de la conversión, el favor milagroso de la visita a los Infiernos. Virgilio aprovecha esta ocasión para presentar una réplica de la *nékuia* homérica en la nota que él elige, consistente en presentar una atmósfera apropiada a la vez para una visión anticipada de la historia y para hermosos desarrollos pitagóricos. Esta parte es una de aquellas en que se formula la fe de Virgilio, su concepción del más allá, su creencia en una justicia retributiva y, una vez más, la condenación de las guerras civiles, cuyos crímenes no cesaron de acosar su conciencia de romano.

Pero el verdadero objeto de la visita es el encuentro de Eneas con su padre, con el acuerdo de los dioses manifestado por el descubrimiento del ramo de oro. Lo inicia, pues, guiado por la Sibila, recorre las rutas subterráneas, observa la morada de los condenados y llega a los Campos Elíseos donde reconoce al fin la sombra de Anquises. Sus brazos se abren y se cierran sin estrecharlo. La separación de los muertos y los vivos es definitiva. La decepción muestra al héroe que los pensamientos terrestres deben dejar su lugar a otros. Cuando Héctor se le apareció para confiarle los Penates y darle la misión de salvarlos, al rehusarse a responder a sus preguntas que ya no eran oportunas, le había dicho el mismo *sursum corda*.¹⁰

10. *En.* 2, 287-288.

Anquises acoge a su hijo con un grito de inquietud: “¡Cuánto temo que los reinos de Libia no te hayan hecho mal!”¹¹ Desde el fondo de los Infiernos Anquises asistió a los peligros de la crisis africana y tembló por su hijo. Ha recobrado apenas la seguridad y busca la manera de apoyar el coraje de Eneas, todavía tan poco firme.

La escena transcurre en un valle retirado de los Campos Elíseos,¹² paisaje silencioso donde sólo resuena el rumor del follaje a orillas de un río apacible, el Leteo. Una multitud sin voz se apura por llegar a las orillas. Los labios articulan sin embargo palabras, pero su sonido es semejante al zumbido de las abejas, cuando liban en un hermoso día de verano la corola resplandeciente de las flores. Pasan en gran cantidad, sin mirar a los espectadores. Marchan. Son las almas que la doctrina pitagórica condena a la reencarnación. Cuando hayan bebido el agua del río del olvido, su pasado será abolido y volverán a subir a la tierra para vivir allí una nueva existencia.

Anquises, desde lo alto de una saliente que da al valle, asiste a su desfile y a medida que pasan recuerda su nombre y su historia. Esta visión parece destinada a corregir la de Cartago naciente, que turbó tan desdichadamente a Eneas. Por ella se le promete no la morada entre muros sólidos donde la frescura nos espera en el verano y el calor en el invierno, apropiada para abrigar el reposo tranquilo y la vida que ignora la privación, sino una cosa mucho más elevada, de la cual los romanos estuvieron prendados desde el período más materialista de su concepción de la vida: la gloria. Siguiendo a Platón, dudaron largo tiempo en acordar fe a la supervivencia del hombre. Para resarcirse de su vacilación tenían la perspectiva de la gloria, esa duración sin conciencia y

11. *En.* 6, 694.

12. *En.* 6, 703 y sigs.

sin sentimiento de un hombre que, como dice Enio, vuela por los labios de los hombres. Le sacrificaban si era necesario su vida misma, creyendo no hacer mal negocio al renunciar a la dulce luz para entrar mediante el recuerdo de que sí dejaban en la memoria inmortal de las generaciones. Lo que Anquises propone a su hijo, es la gloria de la descendencia que gracias a él verá un día la luz, presentándole sucesivamente a los héroes cuyo nombre jalonará el porvenir de la historia romana. Sin embargo, no está seguro de haber sido comprendido. Después de saludar con emoción el paso de los tres fundadores del mundo romano, deriva la lección del espectáculo en un reproche disimulado que, mediante un plural de modestia, dirige a la vez a sí mismo y a Eneas: “¡Y dudaríamos todavía en desplegar nuestro coraje en acciones! ¡El temor nos impediría hacer pie en la tierra de Ausonia!”¹³

Anquises parece estar muy bien informado de los progresos de la conversión del héroe. Lo deja con una exhortación más bien que con un canto de triunfo. Eneas obedeció sin vacilaciones la orden de Júpiter, se sustrajo al medio que lo perdía, pero ¿qué se ha ganado hasta aquí? La conquista de Italia será dura. Se requerirán acciones y quedan todavía lágrimas y sombrías meditaciones, que hasta ahora constituyeron el único esfuerzo de sus resoluciones. Después de recibir de la Sibila una profecía clara y palabras estimulantes, y de haberle respondido con una firmeza de buen augurio, mediante una palabra que refleja el más puro estoicismo: “¡Oh virgen! Nada se me muestra que sea sorprendente o inesperado; todo lo he previsto de antemano y realizado con mi pensamiento”,¹⁴ cincuenta versos más lejos todavía es presa de

13. *En.* 6, 806-807.

14. *En.* 6, 104-105.

tristes meditaciones: “Eneas, bajando los ojos y con la tristeza pintada en el rostro, sale de la gruta y medita en su fuero interno estos oscuros acontecimientos.”¹⁵

Virgilio establece en Palanteo la última etapa de la liberación de su héroe. Palanteo fue fundada por el arcadio Evandro. Recordemos el paseo en el crepúsculo, en el curso del cual su rey presentó a Eneas los lugares donde más tarde se alzaría Roma. Esta ciudad tiene en reserva otros tesoros, aparte de esta visión anticipada de la historia: maravillosas lecciones de simplicidad y el culto de Hércules, las dos influencias que van a modificar definitivamente la conciencia de Eneas.

Hércules posee en la mitología antigua una fisonomía que no se parece a la de ningún otro héroe. Los doce trabajos que le impusieron los celos de Juno por medio de Euristeo, hicieron de él el héroe civilizador por excelencia: mató los animales salvajes que hacían peligrosa la campaña, a los bandidos que infestaban las rutas, saneó los lugares insalubres. Gracias a él la tierra se volvió habitable y la civilización comenzó a difundirse por ella. Esta transformación era en la realidad el resultado de un esfuerzo secular. La leyenda que resumía esta obra inmensa bajo el nombre de Hércules, hacía de él el inventor y el realizador de los progresos de la humanidad, su benefactor y, sobre todo, el representante ideal de la energía humana. Es lo que los romanos se complacían en reconocer cuando lo elogiaban como el ser más intrépido e incansable de todos.¹⁶ Por todas estas virtudes y estos dones los antiguos lo habían colocado en la clase de los dioses salvadores.

Después de la leyenda, se apoderó de él la filosofía

15. *En.* 6, 156-158.

16. Plinio el Joven, *Panegírico de Trajano*, 14.

moral. El cinismo y el estoicismo propusieron sin cesar sus ejemplos a la imitación de sus respectivas sectas. Agregaron a su historia un mito que se había vuelto popular, conservado por Jenofonte:¹⁷ el de Hércules, en la primavera de la vida, a la hora en que se le propone al joven la elección de un porvenir, solicitado por la Voluptuosidad y la Virtud y encaminándose, luego de maduras reflexiones, por el camino indicado por la segunda. Esta nota moral, tan rara en las antiguas leyendas, aparece también en el desenlace. Después de haber penado y sufrido sin desfallecimiento, Hércules pasa de la muerte al festín de los dioses. Las monedas del sur de Italia le representaron con una copa en la mano, no para significar, como se lo interpretó falsamente más tarde, una inclinación a la buena mesa y a la ebriedad, sino para simbolizar el banquete de los Inmortales, al cual había llegado luego de su incineración en el monte Eta.¹⁸

Desde su llegada a Palanteo hasta la hora de su partida, Eneas estuvo sin cesar en contacto con los recuerdos de Hércules. Los encontró desde el momento de su desembarco. Tocó tierra en las orillas del Tíber, no lejos del Mercado de bueyes, inaugurado, dice Propercio, por los mugidos del ganado que el héroe acababa de conquistar arrebatándolo a Gerión y que traía desde el fondo del Occidente;¹⁹ debía pasar entonces ante el *Ara maxima*, el “Gran altar”, uno de los principales centros del culto de Hércules en Roma. Los troyanos, al encontrarse con que se estaba celebrando allí el sacrificio anual, toman parte en el festín ritual, asisten al himno de dos coros, que jóvenes y viejos cantan en honor de la fiesta. Del mismo modo que en Cartago el banquete de Dido

17. Jenofonte, *Memorables*, 2, 1.

18. J. Bayet, *Les origines de l'Hercule romain*, pág. 400 y siguientes.

19. Propercio, 4, 9, 19.

había dado ocasión para un largo relato de Eneas que contó la toma de Troya y las peripecias del viaje que siguieron a ella, también en Palanteo Evandro cuenta la lucha de Hércules y de Caco, sobre las laderas del Aventino. Es éste uno de los pasajes más conocidos de la *Eneida*, una obra maestra de narración dramática, impregnada de la tradición, pues Hércules, héroe de luz, lucha contra el espíritu tenebroso del mal, representado por Caco, y devuelve la seguridad y la paz a los pastores de la región.

Hércules es, pues, el héroe de Palanteo. Sus lecciones y los ejemplos de la pequeña población agrícola, laboriosa y simple, van a completar lo que se preparó con el mensaje de Mercurio en Cartago y las exhortaciones de Anquises en los Infiernos.

En Cartago, el mal vino de una corte y de una reina; ahora lo va a curar una corte y un rey. Pero ¡cuán diferentes son estas dos cortes! Desde el principio lo anuncia el juego de los epítetos. En la ciudad opulenta, a la cual el descubrimiento de la cabeza de caballo presagió todas las facilidades de la vida, reina la “rica Dido”, *diues Dido*; en el medio patriarcal del Palatino, el rey es el “pobre Evandro”, apoyado sobre su “pobre senado”, *pauper Euander, pauper senatus*.²⁰ Este epíteto por sí solo hace surgir ante nuestros ojos desde el comienzo, no sólo la intención moral de Virgilio, sino una concepción de la filosofía de la historia: Cartago, con su suntuosidad, va directamente al desastre de las guerras púnicas, el rudo Lacio, país del esfuerzo y del renunciamiento, se prepara para arruinar a su poderosa rival. Los súbditos de Augusto podrán meditar sobre este tema, apoyado con un ejemplo tan claro.

Todos los acontecimientos de los libros I y IV y los del libro VIII sirven para desarrollarlo. Se oponen

20. *En.* 8, 360; 8, 105.

en un paralelismo perfecto, se corresponden uno a otro.

Eneas fue acogido en Cartago con un suntuoso festín. Encuentra el palacio adornado con un lujo real; los lechos que sirven de mesa recubiertos de tapices bordados, una vajilla de oro y de plata. Centenares de esclavos colocan ante los convidados innumerables manjares y copas llenas. La pátera de Belo, el antepasado de la raza real, cargada de piedras preciosas, circula de mano en mano, llena de un vino espirituoso. Las arañas vuelcan su resplandor sobre las mesas cubiertas de reluciente servicio. Un aedo hace resonar la cítara de oro y eleva su canto bajo los artesanos. El ruido de las voces despierta los ecos de los atrios.²¹

En Palanteo, en el festín de Hércules celebrado bajo la bóveda del cielo, no hay lechos. El banquete de Hércules se come sentado. Como indicio de honor, Evandro asigna a los troyanos una eminencia de césped recubierta por una piel de león y a su jefe un escabel de arte. No hay vajilla de oro, sino que circula una copa, el *scyphus*, la misma que utilizó Hércules; es de madera y para conservarla, después de cada una de las comidas anuales, se la unta con pez. La atención de los comensales no estaba a cargo de esclavos —éstos no tenían derecho a acercarse al altar—, sino de un sacerdote y de los jóvenes más nobles, primer esbozo del orden ecuestre romano. A los postres se oyó un canto, pero no un canto de aedo —este lujo era desconocido en Palanteo—, sino un himno de dos coros para invocar al héroe que se celebraba.

La ceremonia termina a la puesta del sol. Evandro reconduce a su huésped al palacio, un palacio digno del pobre Evandro, pues su techo es tan bajo que

21. *En.* 1, 631 y sigs.; 723 y sigs.

Eneas consigue penetrar en él muy ajustadamente.²² Lo espera su lecho, un montón de hojas secas recubiertas por una piel de osa. Al día siguiente, al alba, ya está levantado. Es la hora en que en el palacio de Dido las copas corrían aún de mano en mano, donde la extinción sucesiva de las estrellas, el primer clarear del alba, advertían a los convidados que debían volver a sus habitaciones. Palanteo, por lo contrario, se despierta al canto de los pájaros. El rey se viste rápidamente y su arreglo es sencillo: usa una túnica, un manto de piel de pantera, se calza y ata sus borceguíes, silba a sus perros y sale.²³ Recordemos a Dido cuando partía de caza a la misma hora; se demoraba en su tocado, aparecía por fin en medio de su guardia personal, vestida de púrpura y oro, y tomaba de manos de su escudero las riendas de su caballo pura sangre.

El encanto discreto de este libro VIII es incomparable. Nunca se había descrito, antes del desarrollo de la novela moderna, la intimidad de una vida simple con un sentido tan directo de su nobleza y de su gracia. Virgilio gana la causa de la pobreza ante su lector aún antes de ganarla ante su héroe. Los recuerdos de Mantua se habían alejado de nosotros desde las *Geórgicas*, y helos aquí tan recientes, tan vivos. En el retiro en que escribió la *Eneida*, en la vecindad de Nápoles, según se dice, el poeta oía aún los ecos de su juventud.

La filosofía estoica resumía la moral en una fórmula lapidaria: *abstine et sustine*, “mantente apartado de los excesos y sé fuerte”. La moral en acción de Palanteo constituye una excelente enseñanza de la primera parte. El ejemplo de Hércules hará el resto. Evandro lo recuerda a Eneas antes de introducirlo en su modesta morada: “Este umbral —le dice— lo ha

22. *En.* 8, 366-367.

23. *En.* 8, 454 y sigs.

franqueado el victorioso Alcides; este palacio lo recibió. Consiente tú, huésped mío, en despreciar la riqueza. Vuélvete a tu vez digno de este dios y no trates con dureza nuestra pobreza.”²⁴

Todo está entonces dispuesto para triunfar de la debilidad del héroe. El alojamiento en que va a pasar la noche es el mismo en que reposó Hércules después de su victoria sobre Caco. Las paredes y el pobre lecho que lo acogen se hallan impregnados de la fuerza de alma del héroe. Pero Virgilio no se contenta con abandonar a Eneas a la acción de los recuerdos y de los ejemplos. Sabe que el impulso de la conversión no debe venir de afuera, que sólo es eficaz con la condición de brotar del corazón mismo, que toda conversión supone el milagro de una intervención divina. ¿Por qué a Sainte-Beuve, al Sainte-Beuve de *Port-Royal*, no se le ocurrió la idea de leer con más detenimiento la *Eneida*, de la cual habló tan acertadamente, y encontrar en ella un paralelo de su “jornada de ventanilla” en los locutorios del monasterio?

Eneas es todavía presa de esa tristeza tan moderna, de ese cansancio, de ese desaliento que le eran característicos en las horas difíciles, en la tempestad del libro I,²⁵ al salir de su conversación con la Sibila,²⁶ cuando el dios del Tiber en persona vino a socorrerlo durante sus vacilaciones.²⁷ Evandro tuvo piedad de su angustia. Respondió a su confianza asegurándole la ayuda de Tarcón y de sus etruscos, ya bajo las armas y prestos a partir detrás de él. Todo mejora entonces, la esperanza se vislumbra en el horizonte. Y en ese momento mismo Eneas sigue sombrío y pesimista, con el fiel Acates a su lado, fiel en las pruebas, pero asociado siempre también con los pensamientos som-

24. *En.* 8, 362-365.

25. *En.* 1, 92 y sigs.

26. *En.* 6, 156 y sigs.

27. *En.* 8, 18 y sigs.

bríos. “Permanecían los dos inmóviles, con los ojos fijos, Eneas el hijo de Anquises y el fiel Acates, y en su triste corazón hacían dolorosos cálculos.”²⁸

Es que, en efecto, la última palabra correspondía al cielo. La Citerea fue mensajera de ella, pero no hay duda de que el mensaje vino de Júpiter, puesto que fue transmitido por intermedio del rayo. A una hora en que no se anunciaba ninguna tempestad, estalló un trueno, se animó todo el éter, resonaron ruidos de trompetas y ejércitos parecían circular en las alturas.²⁹ A este primer prodigio sigue un segundo, más maravilloso aún, pues tiene como teatro el alma misma de Eneas. El héroe se pone de pie y exclama: “¡Oh huésped mío! ¡No busques qué acontecimiento anuncia este prodigio, pues es cosa segura! ¡Es a mí a quien reivindica el Olimpo!” Ya no duda más y la guerra cuya proximidad lo espantaba, le parece ya rodeada de una luz de victoria: “¡Cómo voy a vengarme de ti, Turno! ¡Cuántos escudos, cascos y cadáveres de valientes héroes harás rodar en el fondo de tus aguas, oh venerable Tiber! ¡Quieren la guerra, rompen los tratados!”³⁰ Palabras tan resueltas sorprendieron probablemente a quienes las oyeron. Parecen haber sorprendido al héroe mismo. Ya había desaparecido la obsesión que lo aplastaba, se sentía de igual a igual con la tarea que durante largo tiempo lo había pesado, capaz de soportarla, de llevarla a feliz término, como si ahora ya no estuviera solo. Su primer impulso es el de la acción de gracias y se dirige a Hércules. Llega hasta su altar y hace ascender de él una humareda de incienso en señal de reconocimiento.³¹ Luego, sin demora, pasa a la acción y se dirige a Etruria.

28. *En.* 8, 520-522.

29. *En.* 8, 523 y sigs.

30. *En.* 8, 538-540.

31. *En.* 8, 542-544.

Esta corriente espiritual que arrastra a un alma al abismo y luego la eleva desde él lentamente para restablecerla en el honor de su misión, atraviesa los ocho primeros libros de la *Eneida*, y sólo se despliega de tiempo en tiempo a plena luz a través del estrépito de los acontecimientos exteriores o de los transportes de la pasión. Hemos observado que la complejidad es uno de los caracteres del arte de Virgilio, rico, poderoso, complacido en jugar con la dificultad y orgulloso dominador de su materia. A este arte, cuyo desarrollo hemos admirado sin cesar, se agrega aquí una ciencia del todo nueva e inesperada en la epopeya, la de las vías secretas de los corazones y de los misterios de la conciencia. Al observar esta marcha de debilidades y de reparaciones que poco a poco triunfan sobre ellas, resulta evidente que se trata de una ciencia tan parecida a nuestra experiencia personal, que no podría inventársela lejos de la realidad ni surgir de un sueño de la imaginación... Y para asegurarnos mejor de la solidez de este estudio de una conversión, Horacio, que se complace tan a menudo en confirmar y en aclarar a Virgilio, describe una aventura totalmente parecida y nos hace pensar que en ciertos medios antiguos habituados al recogimiento, el sentimiento de la presencia de Dios no era una rareza. En una de sus odas se lee que un trueno que repercutió en un cielo sereno turbó el alma del poeta y lo condujo a una vida mejor. “Mientras que, adorador parsimonioso y negligente de los dioses, iba aceptando los conceptos de una falsa sabiduría, me veo obligado a cambiar de rumbo y a retomar el camino que había abandonado.”³²

Los estudios consagrados en nuestra época a las

32. Horacio, *Odas*, I, 34. Véase sobre esta oda A. M. Guillemin, *L'appel de la poésie lyrique. Étude horatienne*. Les cahiers de Neuilly, sexto cuaderno (3, rue de Médicis, París), pág. 21 y sigs.

sectas místicas han eliminado toda duda acerca de las necesidades que tuvieron las generaciones de la época imperial, de unirse a Dios y experimentar el sentimiento de su presencia. Las vías adoptadas estaban lejos de ser siempre puras y una buena dosis de puerilidad y de superstición se mezclaba a menudo con las mejores intenciones. El hombre andaba a tientas lejos de la revelación, sin un guía, conducido sólo por sus instintos. Es extraordinario que Virgilio haya dado pruebas de una seguridad tal en materias tan delicadas. Su precristianismo es todavía pobre, incompleto, pero nada desentona en él. Si le falta algo, nada hay en él que eliminar.

XVI

La guerra

Las meditaciones de Virgilio lo llevaron por cierto a preguntarse más de una vez qué misión había asignado la Providencia a Roma, al querer su existencia, en el orden de los acontecimientos terrestres, y en esos instantes se le imponía la comparación del mundo latino con el mundo griego. La había esbozado por primera vez en las *Geórgicas*; ¹ le dio su forma definitiva en la parte central de la *Eneida*, en medio de la revista de los héroes: “Otros modelarán con líneas más suaves los broncees que respiran la vida, sacarán del mármol rostros animados, defenderán mejor un pleito, medirán mejor con el compás las órbitas celestes y dirán qué astros nacen. Tú, romano, acuérdate de regir a los pueblos con tu imperio. He aquí tu tarea: imponer la civilización a la paz, perdonar a los que se someten y combatir hasta el final a los soberbios.” ² Así se define la parte que corresponde a los dos grandes pueblos, en los cuales se encarnaba entonces la civilización del mundo. Las artes y las ciencias corresponden a los griegos, pero es Roma la que ha creado la atmósfera de paz y de civilización

1. Véase pág. 106.

2. *En.* 6, 847-853.

adecuada para el nacimiento y conservación de éstas. Ella es la que trazará la avenida a lo largo de la cual, como en la Vía sagrada de Delfos, se elevarán las obras maestras de la Hélade, y al cabo de este camino, dándole su sentido, se perfilará la estatua de Augusto, Príncipe de la paz.

Otro pasaje llama la atención del lector sobre esta misión civilizadora. Eneas partió con dos birremes para ir a pedir socorro a Evandro. Dejó en el comando del campo a su hijo, confiándolo a sus compañeros Mnesteo y Seresto. El joven aprovecha de esta libertad para hacer sus primeras armas y mata a Numano. Interviene Apolo, lo felicita, pero lo contiene. Le muestra la gloria de su descendencia en una dirección totalmente opuesta a las victorias militares: “Marcha, niño, en tu joven valentía. Esta es la manera de elevarse hasta los astros. Hijo de dioses, tú engendrarás dioses. Así, bajo los descendientes de Asáraco, por la voluntad del Destino, terminarán todas las guerras futuras.”³

Es indudable que esta concepción de la paz, fin y coronamiento de la guerra, nació en la intimidad de Augusto. Uno de los títulos de gloria que reivindica el emperador en el resumen de sus actos contenido en la inscripción de Ancira es el de haber cerrado tres veces bajo su reino el templo de Jano que, desde la fundación de Roma, sólo había sido cerrado antes de él dos veces.

La paz querida, buscada, si es necesario, mediante las armas, es pues el único fin y la única excusa de la guerra. La guerra es una dura necesidad, que un pueblo debe saber aceptar en algunos momentos. Pero hay que tratar, en lo posible, de hacerla menos cruel. Desde hacía un cierto tiempo, la filosofía se esforzaba por fijarle condiciones, limitar la de-

3. *En.* 9, 641-643.

vastación imponer a la lucha misma esta civilización que Roma se sentía llamada a hacer reinar en la paz. En su *Tratado de los deberes*, Cicerón, inspirándose en doctrinas mitigadas del Pórtico, redactó una especie de código de derecho de gentes, cuyo honor podrían envidiar nuestros tiempos modernos. La guerra —dice— es una venganza que se hace necesaria ante el ataque a un enemigo. Debe conducir-lo a arrepentirse, impedir la recaída y hacer más circunspectos a aquellos que estuvieran tentados de imitarlo. Los diferendos entre los pueblos pueden terminarse, sea por la vía de las discusiones, sea por la de la violencia. La primera es propia del hombre, la segunda de las bestias. No se debe recurrir a la segunda salvo que la primera haya fracasado. Una guerra no es, pues, legítima sino con la condición de que asegure una paz justa, y las guerras mismas, mientras duran, deben conformarse al código de la justicia. No debe infligirse a los vencidos ningún sufrimiento inútil. Una ciudad que se rinde debe ser perdonada, aunque se haya decidido después que el ariete haya comenzado a batir sus muros, es decir, una vez pasado el momento de las intimaciones. La legitimidad de la guerra se limita a estos casos definidos. Sólo es justa si se la emprende después de una reclamación dirigida al pueblo al que se ataca, por las ofensas que se os hayan hecho, y luego de declararla solemnemente. Las armas sólo deben llevarlas ciudadanos habilitados por el título de soldados y por el juramento militar.⁴

Que este ideal de la justicia haya sido en la realidad el de todas las guerras romanas es una cuestión que felizmente no tenemos que contestar aquí. Lo esencial es que en la época de Virgilio haya sido concebido y proclamado y que la *Eneida* pueda ubicar sus luchas bajo el signo de la humanidad y de la civilización.

4. Cicerón, *De los deberes*, 1, 34 y sigs.

Sus héroes no se lanzan a la batalla alegres para dar prueba de su coraje y cosechar los triunfos en la sangre de sus adversarios. No están impulsados por la fecunda rapiña, por el deseo del botín. De los dos lados se combate *pro aris et focis*, como Turno tiene cuidado de recordarlo a los suyos: "Este es el momento de que cada uno se acuerde de su mujer y de su hogar."⁵ La liga latina se esfuerza por mantener a los extranjeros fuera de las tierras que le pertenecen. Los troyanos piensan que están en Italia por la voluntad de Júpiter. La primera recepción de Latino los ha confirmado en esta creencia, puesto que él alentó su desembarco y prometió a su jefe la mano de su hija Lavinia. Y hasta les asignó, según una leyenda referida por Catón, un terreno que le pertenecía. Pero Lavinia estaba prometida, los oráculos habían hablado demasiado tarde y Turno se sentía lesionado. En suma, un conflicto semejante a aquellos que tan a menudo prendieron fuego al mundo por los cuatro costados, una inextricable confusión de intereses, de puntos de vista unilaterales y la pasión, echan aceite sobre el fuego. Virgilio no resuelve el diferendo. Lo esencial para él es que la guerra aparezca justa a los que la hacen y que, al ser puras las causas, las manos también lo sean.

Se interesa más en la lealtad y en la humanidad de la lucha que en la victoria. No deja pasar ninguna ocasión de mostrarla sostenida por esos sentimientos que le dan su dignidad y atestiguan la excelencia del hombre sobre el animal. En el libro XII, por ejemplo, la batalla dura desde hace largo tiempo sin ningún resultado. Los jefes deciden apelar a un combate singular entre Eneas y Turno. Virgilio describe la solemne ceremonia de compromiso, cuyo modelo encontró en el ritual de las alianzas. El pasaje se halla entre

5. *En.* 10, 280-281.

los más majestuosos de la *Eneida*. Los tres jefes se encuentran con gran ceremonia. Del lado latino, Latino, rey de los laurentes, con la corona de rayos que recuerda su origen —era nieto del Sol— y Turno, rey de los rútuos, jefe efectivo de la liga latina. Del lado troyano, Eneas. Se celebra un sacrificio, luego del cual Eneas y Latino pronuncian ambos una fórmula que toma a los dioses por testigos de su compromiso: Eneas y Turno combatirán juntos y el que triunfe asegurará la victoria a su partido.

Pero no se ha tenido en cuenta a Juno, la irreducible, que no depondrá las armas hasta haber agotado todos los plazos del Destino. En el momento en que la paz está al fin en el horizonte, su emisario, la hermana de Turno, la ninfa Juturna, viene a perturbarlo todo. Bajo la figura de un joven rútuolo excita y levanta a los ejércitos contra el pacto. Los dardos parten de todos lados y la batalla recomienza. Al ver esto, Eneas ya no se controla. “Se ha concluido un tratado —exclama—, están fijadas todas sus condiciones; sólo yo tengo derecho, *ius*, de emprender la lucha.”⁶ Existen, pues, en la guerra, para el poeta, otros derechos que no son los del más fuerte.

Existen también sentimientos que suavizan la brutalidad. En ella también tiene lugar la piedad. Aunque Lauso sea el hijo del detestable Mecencio, su juventud, su tierna devoción hacia su padre, lo hacen sagrado a los ojos de Eneas y su dignidad parece a éste infinitamente respetable. Es un enemigo, sin embargo, y la ley de hierro de la guerra quiere que muera. Después de haberle dado el golpe que lo mata, Eneas se siente dominado por el pesar, como Aquiles en presencia del cadáver de Pentésilea.

Poco faltó para que el mismo Turno obtuviera el perdón. Eneas lo tenía a su merced. Turno tiende

6. *En.* 12, 314-315.

las manos y suplica en nombre de su padre. Eneas contiene su arma y va a otorgarle la gracia, pero he aquí que percibe sobre el hombro del rútilo el tahalí, adornado con clavos de oro, que éste había arrancado al cadáver de Palante. Los recuerdos de Palanteo vuelven a apoderarse del héroe troyano, y completa su obra. Pero la piedad ha equilibrado, por lo menos durante un momento, la justicia.

Pese a estos elementos suavizadores, que tienden a justificarla, la guerra sigue siendo a los ojos de Virgilio no sólo cruel, sino incomprensible. Sus héroes hacen en ella buen papel, el poeta escribe hermosas páginas sobre el coraje de Eneas y sus compañeros —y también de sus adversarios—, sobre la devoción y la energía de Niso y Euríalo, y no ahorra su desdén por la cobardía. Pero no pone estos méritos por encima de las virtudes del hombre, que él admira. Para él la guerra no contribuye en nada al progreso de la civilización ni al desarrollo de los caracteres; no considera que ésta ofrezca un campo cerrado al heroísmo. No dirigió su atención hacia la actitud de una nación que se levanta entera para defender su libertad o sostener una gran causa. Para él la guerra es netamente un mal. Ningún accidente humano oscurece con tinieblas tan misteriosas el enigma del juego del Destino; la guerra refleja la gran tristeza humana que la antigüedad sintió quizá más que nosotros, la incertidumbre del mañana, el despecho de la obra interrumpida, la decepción de las vidas inacabadas.

Los moralistas buscaban en la gloria y en la virtud el consuelo por la brevedad de la vida. El pueblo, según lo muestra Petronio, hizo de esto el lugar común de sus horas de melancolía. Lucrecio, el áspero epicúreo, reprochó al hombre, sin indulgencia ni dulzura, con una ironía que parece haber disimulado su ansiedad personal, no saber contentarse con la medida de los días que le asignó la naturaleza. Séneca, el maestro

de la paradoja estoica, ensaya convencer a la liviandad humana de que la duración de la vida se duplicará si se emplean bien todos sus instantes. Virgilio no busca ni remedio ni compensación. Como se hace en el caso de los dolores que uno querría consolar y que se rehúsan a serlo, viene simplemente a llorar con los que lloran. Lloro por los guerreros que están a merced del azar de los encuentros; por las madres, esas eternas víctimas de la locura de los pueblos, que, al sonido del clarín, oprimen a sus hijos contra su corazón⁷ o se precipitan a los templos para obtener el retorno de los que han partido.⁸ Y sobre todo llora por los bellos efebos que quizá no volverán al hogar e irán a terminar su destino en los tristes valles del Campo de los Llantos.

El tema de la muerte de los jóvenes es uno de aquellos en los cuales la sensibilidad del poeta se ha complacido más a menudo. Lo trata a propósito de Marcelo,⁹ de Euríalo,¹⁰ de Lauso,¹¹ de Palante,¹² siempre con una cierta monotonía. Ya habían notado los antiguos que el elogio fúnebre de un joven es uno de los más difíciles de renovar porque en él no se elogian actos, sino esperanzas, las mismas para todos. Virgilio llama, junto a la estela funeraria, a los padres en llanto. Los jóvenes parten, llevándose a la tumba los presentes destinados a adornarlos mientras vivían, telas tejidas para ellos con amor, que bebieron su sangre; vestimentas, obras de su madre, que sólo revistieron su cadáver. Y esas flores que amaban los muertos, que Anquises reclamaba a manos llenas para regocijar el alma de Marcelo. Euríalo, caído bajo los golpes de

7. *En.* 7, 518.

8. *En.* 8, 556.

9. *En.* 6, 868 y sigs.

10. *En.* 9, 433 y sigs.

11. *En.* 10, 816 y sigs.

12. *En.* 10, 484.

los rútilos, se parece “a una flor púrpura, cortada por el arado, que languidece y muere, o a una adormidera cuya cabeza se inclina sobre el tallo, fatigado, cuando está pesada por el agua de lluvia”;¹³ Palante es como una violeta o un jacinto, “recogido por la mano de una joven, que conserva por unos instantes todavía su belleza y su esplendor, pero cuya frescura ya no renueva la tierra maternal”.¹⁴

Esta melancolía es más dolorosa aun cuando la que cae en el campo de batalla es una joven. Desde que el mito de Penthesilea fue introducido en la epopeya por Arctino de Mileto, los poetas colocaron a menudo entre los guerreros a una Amazona o a una cazadora; Penthesilea era reina de las Amazonas y condujo a su ejército en ayuda de Príamo. Entabló combate con Aquiles, que la hirió de muerte, sea sin conocerla porque estaba disimulada por su casco y su armadura, o llevado por el instinto salvaje del combate. Pero al contemplar a la guerrera, su corazón se vio invadido por el amor de esta mujer a la que acababa de destruir y su error le produjo un pesar inconsolable. Una hermosa cerámica antigua lo representa hundiendo su espada en el pecho de la joven desarmada, caída de rodillas ante él, que lleva la mano a su mentón, en un gesto más parecido a una caricia que a una súplica.

¿Es el efecto de esta leyenda lo que pesó sobre la representación escultural de las Amazonas? Es cierto que los artistas prefirieron siempre destacar en ellas los rasgos propiamente femeninos. La inspiración de Virgilio es la misma. Aunque no haya atribuido ningún sentimiento de amor a Camila, aunque haya hecho de ella una cazadora, una heroína del cortejo de Diana, consagrada a la virginidad como todas las seguidoras de esta diosa, la concibe, sin embargo, tan bella, tan

13. *En.* 9, 434-437.

14. *En.* 11, 68-70.

mujer como Pentesilea. Su paso es tan leve que puede correr sobre la punta de las espigas sin doblarlas;¹⁵ su rico arreglo despliega púrpura y oro;¹⁶ cuando cierra el largo desfile de la coalición latina, las miradas de las matronas la siguen con admiración.¹⁷

En torno de su muerte, Virgilio acumula los rasgos graciosos que atribuyó en general a los jóvenes, pero con una nota más femenina. Camila es herida bajo el pecho, que ella llevaba descubierto a la moda de las amazonas. La flecha “al penetrar profundamente bebe su sangre virginal”.¹⁸ Camila se desliza de su caballo y muere; “entonces, enfriándose poco a poco, se libró de su cuerpo y dejó caer su nuca leve, su cabeza poseída por la muerte”,¹⁹ en esa actitud de flor cortada que conviene, piensa Virgilio, a estas jóvenes víctimas.

La concepción que Virgilio se hizo de la guerra nos parece, pues, en su conjunto como fragmentaria. Él se sintió profundamente conmovido por los crímenes que ésta inspira, pero se trataba principalmente, en su caso, de las monstruosidades de las guerras civiles. Las guerras extranjeras le parecieron ante todo el régimen normal de la preparación de la paz. El problema de la guerra se vinculaba así con el de la paz, y tal es por cierto la idea que lo inspira en muchos pasajes y sobre todo en el más importante, del libro VI, relativo a la misión del pueblo romano. Este enfoque sólo llega a satisfacerlo aun a medias. ¿Por qué esta ley de hierro, esta conquista del bien supremo mediante sacrificios irreparables? Éste es el misterio ante el cual él se inclina, pero con una tristeza que busca en vano la explicación. Más de una vez rindió homenaje a la solidez de las legiones, es decir, al coraje colec-

15. *En.* 7, 808-809.

16. *En.* 7, 814 y sigs.

17. *En.* 7, 813.

18. *En.* 11, 804.

19. *En.* 11, 828-830.

tivo. Pero fuera de la revista de los héroes y de algunos pasajes que no llaman la atención, no celebró el coraje como una virtud moderna, actual. Parece reservarlo a los héroes de la epopeya.

Exaltó en Eneas la resistencia, la fuerza de alma, la perseverancia en una línea de conducta, virtudes cívicas, mucho más que la audacia guerrera. No tuvo de la guerra la firme concepción religiosa y filosófica que tuvo de la ley del trabajo y, al subordinar el papel de la guerra al de la paz, volvió a la concepción de la edad de oro libre de todos los males que había repudiado después de las *Bucólicas*. Para persuadirse de que la guerra no era un accidente, que el Destino era responsable de ella y no la mala organización de los asuntos humanos, le hubiera sido necesario insertar su causa en nuestra naturaleza a la misma profundidad en que está insertada la ley de la lucha por la vida en el orden de la creación. Virgilio no encontraba sobre este punto ninguna indicación en el pensamiento de sus contemporáneos. No pidamos más a la *Eneida*. Pero si el filósofo, desamparado, desiste, el artista lo reemplaza y el final del poema aparece bajo un aspecto nuevo, no menos bello que su primera parte.

Su guía es ahora la *Iliada*. Esta obra le ofrece un cuadro de la guerra heroica más adecuado para informarlo y despertar su imaginación que cualquier otra fuente de información. Nacionalizó este cuadro recordando las instituciones y los métodos romanos. Así nació este arte, tan original pese a lo que toma prestado, que se puede llamar la cuarta manera de Virgilio, ubicada luego de la correspondiente a las *Bucólicas*, a las *Geórgicas* y a la primera mitad de la *Eneida*. En efecto, ahora los matices homéricos no sólo forman parte de su paleta, sino que ocupan en ella el más amplio lugar.

La guerra aparece en dos puntos de la *Eneida*; en el libro II, en la última defensa de Troya, y a partir

del libro VII, en la lucha de los troyanos contra la coalición latina. En el libro II todo es griego, la leyenda se prestó para recubrir un recuerdo de la guerra latina, que aún se puede captar bajo la forma antigua que le ha conservado el poeta.

Cuando un general iba a dar el último asalto a una ciudad, procedía primero a una ceremonia que tenía por objeto asegurar a Roma la protección de los dioses enemigos y evitar el sacrilegio que podía contaminar al soldado en el pillaje de los templos. Era la *evocatio deorum* o llamado de los dioses. Con una fórmula de plegaria que Tito Livio conserva en su relato de la toma de Veyes, se suplicaba a los dioses que abandonaran la ciudad y fueran a habitar en Roma, donde encontrarían un santuario, sacrificios y plegarias. Una leyenda bien conocida cuenta que cuando cayó Jerusalén en manos de los romanos, se oyeron en el templo voces que anunciaban: los dioses se van. Era un recuerdo de la *euocatio*. En los poemas posteriores a Homero, una antigua tradición ofrecía algo equivalente. Mediante algunos acercamientos se completó el parecido.

Los griegos, al no tener éxito con el sitio se retiraron a Ténedos, haciendo creer que abandonaban el lugar. Dejaron en la playa una enorme máquina que representaba un gigantesco caballo. ¿Qué pretendían con esta extraña construcción cuyo recuerdo era tan popular que se había conservado el nombre mítico de su constructor, Epeos? Es lo que se preguntaron los troyanos, felices de su liberación, en la mañana del día que debía terminar con la aniquilación de su ciudad. Príamo y los Ancianos celebraron consejo en torno del animal. Los dioses tomaron la iniciativa de la traición, entregaron a una muerte milagrosa a Laocoonte que pronunciaba palabras de sabiduría. ¿Esta masa era una máquina de guerra, una torre desde donde los vigías inspeccionarían los muros? ¿Se ocul-

taban los griegos en sus flancos? Virgilio, cuando se trata de leyendas, deja a menudo en la penumbra su sentido profundo, pero la manera en que las trata conduce insensiblemente hasta él al lector. El hilo que sirve de guía en el relato es aquí una concepción mágica que lo lleva hasta el momento final en que aparece el efecto de la ceguera de los troyanos.²⁰ Luego de una larga deliberación, el consejo decidió introducir en la ciudadela al monstruo de madera. Ulises y Diomedes habían robado de allí el Palladium, su fetiche protector, prenda de la benevolencia de Atena. Los troyanos tenían razones para creer que la diosa estaba irritada por su negligencia en la vigilancia de la preciosa estatua. Creyeron aplacarla mediante una ofrenda. Pero las dimensiones de la máquina no le permitían franquear las puertas y hubo que ampliarlas demoliendo una parte de las murallas, acto grave, acto sacrílego. Los muros de toda ciudad son sagrados, pertenecen a los dioses, y los de Troya les pertenecían doblemente, puesto que ellos los habían construido. El pueblo lo olvida, reclama. El caballo entra, arrastrado por las manos de los habitantes. Llegado al nivel del muro, en el lugar en que una brecha ha ampliado la entrada, choca en el umbral, vacila y finalmente da un salto. Este “salto” es el punto culminante de la leyenda. Se lo encuentra en el *Agamemnon* de Esquilo, en el *Alejandro* de Enio y en el libro VI de la *Eneida*: “El caballo, instrumento del destino, escaló el muro con un salto.”²¹ Remo también había franqueado de un salto el surco de su hermano, cometiendo el mismo sacrilegio. Los dioses ofendidos decidieron abandonar Troya, y Venus abre los ojos de su hijo sobre el espectáculo de su cólera: “Allí donde tú

20. Véase W. F. J. Knight, *Vergil's Troy*, pág. 114 y sigs.

21. Esquilo, *Agamemnon*, 825 y sigs.; Enio, fragmento 10. *En.* 6, 515.

ves morrillos diseminados y piedras desprendidas de piedras, una humareda mezclada con ondulante polvo, es donde Neptuno sacude los muros, los arranca de sus fundamentos con su enorme tridente y destruye la ciudad entera hasta sus cimientos. Allá Juno irritada está delante de las puertas Esceas y en su furor, con la espada al costado, llama de sus naves al ejército enemigo. Mira cómo Palas, la Tritonia, está sentada en lo alto de la ciudadela, en el esplendor de su nube y de la terrible Gorgona. El padre de los dioses en persona infunde a los griegos coraje y fuerza victoriosa, anima en persona a los dioses contra los ejércitos troyanos.”²²

La descripción de esta *euocatio* es muy conmovedora. El medio legendario del cual la toma Virgilio, había conmovido todos los recursos de su imaginación y de su poesía, y corre por este relato una oleada de espanto y de horror que debió recordar a los primeros lectores de Virgilio la *euocatio* de Juno Regina en Veyes, de Juno Celeste en Cartago.

Por otra parte, también descubrimos así recuerdos de la táctica romana. Era costumbre de los historiadores atribuir a los pueblos extranjeros las prácticas y las instituciones de sus compatriotas. Virgilio sigue su ejemplo. Describe un ataque a un campamento,²³ una maniobra que recuerda la de Aníbal en Trasimeno; ²⁴ los héroes de su epopeya hacen votos como los generales romanos en los momentos críticos de los combates.²⁵ Batallas de caballería, leva de legiones, etcétera, todo esto es romano más bien que griego. Pero a pesar de todo predominan los elementos griegos.

22. *En.* 2, 608-618.

23. *En.* 9, 503 y sigs.

24. *En.* 11, 515.

25. *En.* 9, 625 y sigs.

El núcleo principal de la batalla homérica era la *aristeia*, serie de hazañas a las cuales se entrega de golpe un guerrero. El tipo perfecto de este episodio se encuentra en el canto V de la *Iliada*, que comienza con la definición misma de este tipo de combate: “Esta vez Palas Atena dio a Diomedes, el hijo de Tideo, el ardor y la audacia, *menos kai tharsos*. Quiere que se distinga entre todos los argivos y alcance una noble gloria. Enciende sobre su casco y su escudo un fuego vivaz. Se diría que es el astro de otoño que resplandece con un brillo inigualable cuando sale de su baño en las aguas del Océano. Así es el fuego que Palas le enciende sobre la cabeza y los hombros. Lo lanza luego al corazón de la batalla, al punto en que se enfrenta el mayor número de guerreros.”²⁶

Y Diomedes parte a través de las filas de guerreros, devastándolo todo a su paso, invulnerable porque Palas Atena iluminó en él la llama del *menos* que quema su corazón, se impone a su voluntad y casi le arrebató su personalidad. El *menos* es un ardor milagroso que se apodera bruscamente de un guerrero y lo arrastra a actos de coraje tales que parecen sobrepasar su capacidad habitual.²⁷ Se vuelve irresistible. Los antiguos relatos de combates están llenos de estas fogosas manifestaciones. Los comienzos de la historia romana ofrecen múltiples ejemplos de ellas. Pero cuando la sociedad y el ejército se asentaron, la *aristeia* cesó de ser un acto de valor y el coraje que se arriesga pese a las órdenes del jefe fue reemplazado por la disciplina que sólo conoce la obediencia. La *aristeia* sólo fue desde entonces un ornamento poético.

La primera *aristeia* de la *Eneida* es el hermoso episodio, tan popular, de Niso y Euríalo, cuyo encabeza-

26. *Iliada*, 5, 1-8.

27. Véase G. Dumézil, *Horace et les Curiaces*, pág. 16 y siguientes.

miento recuerda el de la *aristeia* de Diomedes: “¿Son los dioses quienes inflaman mi corazón, Euríalo, o bien cada uno se hace un dios por su ardiente pasión? Empezar el combate o algo grande, he aquí lo que me ronda el pensamiento desde hace un tiempo.”²⁸ Y tal como Diomedes, Niso se lanza, invencible. Habría vuelto victorioso si Euríalo, al cual no arrastraba el *menos*, no hubiera entorpecido su tarea.

El mismo impulso domina a su vez a Turno, algunos versos más abajo. El momento es bastante solemne como para motivar una invocación a Calíope,²⁹ después de la cual se desarrolla la lista de sus triunfos. Uno después de otro, todos los grandes jefes son presa de la inspiración: Mecencio, Camila, Eneas y Turno.³⁰

El arcaísmo de tales escenas se presta a los ornamentos más variados, y también más violentos, y Virgilio los prodiga, infundiendo a estas descripciones no exentas de salvajismo, una vida, una animación con las cuales no podría competir el relato de un combate moderno. Los adversarios intercambian insultos y provocaciones. A medida que caen sobre el campo de batalla, el poeta los enumera y aprovecha la oportunidad para reunir nombres cuya solemnidad le place:

Emathiona Liger, Corynaeum sternit Asilas...

Ortygium Caeneus, uictorem Caenea Turnus

Turnus Itym Chloniumque Dioxippum Promolumque...

Alcandrumque Haliumque Noëmonaque Prytanimque...

28. *En.* 9, 184-187; en realidad estos versos traducen un pasaje del canto 10, 220 y sigs. de la *Iliada*, que retoma el tema del comienzo del canto 5.

29. *En.* 9, 525 y sigs.

30. *En.* 10, 689 y sigs.; 11, 768 y sigs.; 12, 468 y sigs.

A casi todos está consagrada una noticia funeraria donde se incluyen con preferencia los detalles más asombrosos: noticias biográficas de los guerreros, que pueden ser bastardos, niños extraídos del seno de su madre después de la muerte de ésta, gemelos indiscernibles, jóvenes nacidos en los bosques, entre las fieras, famosos por crímenes contra la naturaleza; noticias concernientes a las armas: Ramnes lleva las fáleras o medallas que Cédico había regalado a Ré-mulo, quien las había legado a su nieto —es una verdadera genealogía—; y datos referentes a la vestimenta y atavío de los guerreros, etcétera.

Pero nada iguala a las extrañas noticias concernientes a las heridas, que alcanzarían el último grado del horror si no fueran ante todo pintorescas y fantásticas: en la extremidad de un brazo separado del cuerpo, los dedos se agitan a la búsqueda de la espada; las dos mitades de una cabeza hendida se bambolean sobre los hombros; una lanza se calienta en el cerebro o en el pulmón que atraviesa. En el libro XII se amontona todo lo que puede hacer temblar a una sensibilidad delicada: cabezas cortadas, pechos atravesados, rostros partidos en dos; luego, el gesto épico por excelencia de hundir un tizón en la boca abierta de un guerrero que está por hablar;³¹ y por escrúpulo de realismo, el poeta no olvida el olor que se desprende de la barba chamuscada.

¿Habrà oído el poeta que su lector le pedía, como el niño al cual su abuelo cuenta una historia: Dame un buen susto? Andrea Chénier tampoco se conmovía al escribir en su hermoso poema del *Aveugle*:

31. Sobre todo este pasaje véase, *En.* 9, 598 y sigs.; 9, 571; 9, 573-574; 9, 767; 9, 544 y 597; 10, 315; 10, 391-392; 9, 584; 10, 389; 9, 359 y sigs.; 581 y sigs. y 11, 768 y sigs.; 10, 395-396; 9, 419 y 701; 12, 382; 12, 505 y sigs.; 12, 306; 12, 298 y sigs.

*el imprudente Biánor, sorprendido por Hércules
siente estallar en trozos su enorme cabeza,*

o sino:

*el hijo de Egeo...
se lanza, va a aferrar su horrible cabellera,
lo arrastra, y cuando su boca abierta con esfuerzo
grita, hunde en ella juntas la llama y la muerte.*

Evidentemente hay que entrar en el juego y Lucano no lo comprendió del todo cuando escribía en la *Farsalia* estos versos en los cuales es visible la malevolencia respecto de Virgilio: “Me avergonzaría, en medio de los funerales del universo, de malgastar mis lágrimas sobre innumerables cadáveres, y de inquirir sobre el destino de cada uno buscando a través de qué entrañas salió el hierro que los hirió, quién holla en el suelo con sus pies sus órganos vitales, quién, vuelto hacia el adversario, expulsó al morir con su aliento el hierro hundido en su garganta, quién se derrumba bajo el golpe recibido; quién permanece de pie mientras caen sus miembros, quién dio paso al dardo en su pecho, a quién clavó sobre la llanura la lanza, etc.”³² Esta... recreación hubiera estado fuera de lugar en la *Farsalia*, pero estaba bien ubicada en la *Eneida*, pues entre estos dos poemas existe la distancia que va de un buen cuento a un gran duelo nacional.

Vayamos más allá; todo este espectáculo es un decorado trazado con gruesas pinceladas, en colores violentos, destinado a que se lo vea de lejos, e incluye rasgos clásicos que vienen a realzar, ornar, embellecer estas escenas de matadero: un guerrero, atravesado por una jabalina, se pliega en dos sobre la grupa

32. Lucano, *Farsalia*, 7, 617 y sigs.

de su cabalgadura; ³³ un gran caballo herido se yergue y bate el aire con sus manos; ³⁴ una Amazona huye, con el arco apuntado hacia atrás, en una pose flexible y firme; ³⁵ Ornito, vestido de piel, se ha puesto en la cabeza una cabeza de lobo cuyas mandíbulas, abiertas de par en par, muestran la blancura reluciente de sus dientes; ³⁶ y entre estos grupos la guerrera Camila, de rápida carrera, surca el campo de batalla, sea a pie, sea a caballo, en innumerables meandros que el poeta, por un prodigio de arte, no sólo describe sino también hace visibles a sus lectores. Todo es vida, movimiento, líneas y colores. El libro XI en su conjunto tiene el aspecto de un vasto fresco militar.

Un vasto fresco, sí, es sin duda eso. Una superficie ancha, unida, luminosa. Es el relato virgiliano que en esta parte, donde el poeta no está ya dominado por la preocupación de penetrar las conciencias, de hacerse comprender por el lector, procede por amplias oleadas, armoniosas y calmas, donde se revela un talento de narrador que los primeros libros de la *Eneida* no habían exhibido tan completamente. Un flujo sin choques, que trae al lector una alegría estética no vinculada con ninguna de sus partes, sino nacida de la maestría del artista, en plena posesión de su tema y de sus medios.

Y sobre este fondo unido encontramos numerosos episodios, que deben al alejandrinismo su elaboración acabada, su delimitación exacta y la terminación de los detalles, y al genio clásico su sentido humano y la amplitud con que se los trata: en el libro IX, el epilio de Niso y Euríalo; en el libro X, el segundo catálogo de las tropas, la muerte de Lauso y la de Me-

33. *En.* 11, 645.

34. *En.* 11, 638.

35. *En.* 11, 653.

36. *En.* 11, 680.

cencio; en el libro XI, el cortejo fúnebre de Palante, el consejo de los Latinos, la muerte de Camila; en el libro XII, el tratado de los tres jefes.

Todos estos elementos se hallan fusionados y son inseparables del todo al cual pertenecen. El poeta domina esta riqueza como el auriga de las carreras sin vacilación y sin error las riendas de su cuádruple tiro.

El arte en la Eneida

El arte de Virgilio, transformado ya entre la época de las *Bucólicas* y la de las *Geórgicas*, se renovó una segunda vez al comienzo de la *Eneida*. Ese arte creció. Está en posesión de conocimientos cuya extensión cuesta medir, porque nunca se revelan con ostentación; domina la complejidad de las antigüedades griegas y romanas. Se han asimilado la técnica y los procedimientos de las nuevas formas de arte. En suma, la *Eneida* representa la madurez fecunda del poeta.

En esta renovación el tono épico se enriqueció con los aportes del arte griego y del arte alejandrino y continúa ocupando, como corresponde, el más amplio lugar. Cuando se trata de definirlo, la idea de grandeza es la que se presenta inmediatamente al espíritu. Grandeza física, pues los poetas siempre se preocuparon por la alta talla de sus héroes, y para Virgilio Eneas es todavía el “gigantesco Eneas”, *ingens Aeneas*; tiene que agacharse para franquear el umbral de las puertas y la barca de los Infiernos amenaza con hundirse bajo su peso. Pero también grandeza del coraje y de las acciones: recordemos los milagros de la *aristeia*. Todo es grande en los tiempos heroicos; probablemente porque todo está tan lejos de nosotros,

relegado a un pasado del cual nos hallamos separados por la extrañeza de las formas sociales, de las costumbres, de los hábitos, de los acontecimientos y de los espectáculos, por la presencia continua de los dioses entre los hombres. Los Inmortales perdían por cierto, con esta familiaridad, un poco de su dignidad, pero la de los humanos ganaba con ello, y así se colmaba la distancia que los separaba. La lejanía, que disminuye las dimensiones de la perspectiva visual, parece aumentar las de la perspectiva imaginativa.

Virgilio se privó de este efecto de la distancia al representar a Eneas tan cercano a nosotros por su sensibilidad, sus debilidades y su conciencia. Hasta protestó de antemano contra las comparaciones que se establecieron permanentemente entre Eneas y Aquiles, en detrimento del primero. Aquiles, dice el poeta, es Turno;¹ un Aquiles menos brillante, menos conmovedor que el de Homero, pero invadido a veces por la misma melancolía² e indignado también al ver que le arrancan una vida de la cual su juventud se sentía tan plenamente, tan sólidamente, en posesión.³

Por otra parte, Eneas sólo es en apariencia el héroe de la *Eneida*. El primer papel en el poema corresponde a ese misterioso Destino que ocupa la escena del libro I donde Júpiter proclama su ley, del libro XII, donde Juno renuncia a su hostilidad y donde la derrota de Turno indica su triunfo. De él, que se lo llame Destino o Providencia, poco importa, emana una grandeza que la concepción de la *Moirá* no había llegado a dar con tanta altura y pureza a la poesía homérica. Esta grandeza se comunica también a los instrumentos que lo representan en sus luchas entre los senderos de los hombres: Evandro, el patriarca del Palatino, en el decorado pastoral de su morada,

1. *En.* 6, 89.

2. *En.* 12, 646.

3. *En.* 12, 952.

en el silencio de los lugares que parecen recogerse y disponerse a ser la sede de los templos de los dioses y de la curia del pueblo-rey. ¿Hércules y Caco, cuyos espectros gigantescos se yerguen a la entrada del valle de Murcia, entre el derrumbamiento de las rocas, no son personajes de epopeya? Sin apartarnos demasiado de este lugar, a algunos kilómetros al sudoeste, hallamos una de las apariciones épicas mejor caracterizadas, la de Amata, reina de los Laurentes. Juno se ha propuesto servirse de ella para impedir el desembarco de Eneas en Italia. Le envió, invisible pero encarnizada, a la furia Alecto, hija de los Infiernos, que dejó caer en su seno una de las serpientes de su cabellera. La bestia sobrenatural penetra bajo sus vestimentas, va y viene impalpable sobre su pecho, enciende en su corazón un incendio de vehemencia y de furor. J. Carcopino estima que esta escena deriva de los dos cultos nacionales de Lavinium, el de una divinidad-serpiente, que era adorada allí, y el de la orgía báquica que allí se celebraba.⁴ La reina, sacerdotisa de la serpiente, aparece con los ornamentos de la divinidad a la que sirve, bandeletas, collares, diadema: “El animal se desliza entre las vestimentas de la reina y su pecho de mármol, arrolla sus espiras sin que ella las sienta, escapa a su vista extraviada, insuflándole su aliento de reptil. Se transforma en su cuello en un collar de oro, la enorme serpiente, se transforma en la cinta de su larga bandeleta, anuda sus cabellos, y, deslizándose, erra por sus miembros.”⁵ La alucinación de esta escena, en la cual los adornos de la sacerdotisa se animan con una vida horrible, es el preludio de otra no menos terrible: Lavinium entera, presa de la orgía báquica, y todas las mujeres

4. J. Carcopino, *Virgile et les origines d'Ostie*, pág. 363 y siguientes.

5. *En.* 7, 349-353.

—como las bacantes de la tragedia de Eurípides que trepan al Citerón tebano— se dirigen hacia la montaña: “Libran al viento su nuca y su cabellera, mientras otras llenan el aire con las vibraciones de sus alaridos. Vestidas de piel, llevan sus tirsos con guirnaldas de viña. La reina está entre ellas, delirante, con una antorcha de pino entre las manos, y canta el himen de su hija y de Turno.”⁶

Todo esto ocurre en Lavinium, la ciudad del dragón, a algunos kilómetros de Roma. De modo que este pequeño rincón del Lacio contiene la más auténtica materia épica de la *Eneida*. Allí todo es grande, la nobleza y el horror, pero más grande es aún el genio de Virgilio que, con la ayuda de recuerdos lejanos, olvidados, enterrados en el tesoro mal conocido de los analistas, proyectó en la prehistoria de Roma este pasado que lleva la marca a la vez de los orígenes pastorales del Lacio y del sombrío genio etrusco. La enseñanza secundaria, en la cual sólo se ofrece en general a los alumnos como tema de estudio la primera mitad de la *Eneida*, donde las leyendas griegas despliegan todo su esplendor, ha contribuido mucho —y en ello hizo mal— a que se olvidara la segunda, en la cual aparecen las leyendas latinas, de un encanto tan diferente en su intimidad, su simplicidad y a veces su carácter espantoso.

La *Eneida* difiere de la *Ilíada* en que el tono épico no es en ella continuo. A veces se ha lamentado no encontrar en sus versos el estilo práctico y armonioso del poema homérico, la nitidez pura de sus relatos, el contorno preciso de sus escenas, los gestos firmes y graciosos esculpidos por los artistas en el frontón de los templos griegos. La poesía de Virgilio es a la vez más variada y más rica porque aprendió en la escuela de una tradición que había sufrido fuertemente la

6. *En.* 7, 394-398.

influencia de la tragedia. En el relato, el poeta épico se toma su tiempo, se extiende, marcha hacia su fin sin apuro de llegar a él; se demora en cada detalle del hermoso cuento que inventa a su gusto. El poeta trágico tiene los ojos fijos en el desenlace, se apresura, evita los rodeos, abrevia la excesiva longitud. La atmósfera de la epopeya es apacible, aun en los lugares trágicos; la de la tragedia está siempre cargada de tempestad y el poeta no cesa de acosar al espectador mediante las sollicitaciones del terror y de la piedad.

El lector respira esta atmósfera a todo lo largo del libro IV, donde Virgilio, sin tener un verdadero modelo griego de la acción que desarrolla, mostró cuán excelente alumno era de los trágicos. Sólo le falta al libro de Dido ser traducido en diálogo para competir con el Hipólito de Eurípides y sin duda sobrepasarlo. Pero la respiramos también en el libro II, donde la escena casi la ocupan permanentemente los héroes de Sófocles y de Eurípides.

Eneas, en medio de la noche fatal durante la cual cayó Troya, vio en sueños a Héctor, que se le aparecía, le daba la orden de abandonar la ciudad y le entregaba los Penates, para los cuales debe tratar de encontrar un santuario. Tomando sus armas trata de organizar una última tentativa de defensa. Después de algunos golpes de espada cruzados al atravesar la ciudad, llegó al palacio de Príamo, penetró en él por una puerta secreta que le era conocida y, subiendo al techo, se ubicó entre los defensores que intentaban aplastar desde lo alto al hijo de Aquiles, Pirro o Neoptólemo, que estaba por asaltar la gran puerta del palacio. La puerta cedió al fin, y los griegos vieron abrirse ante ellos el palacio troyano.

Desde ese momento el relato ya no pierde de vista los dos efectos esenciales de la tragedia, el terror y la piedad. El decorado mismo, de una admirable disposición ornamental, contribuye al conjunto de la im-

presión. Uno de los pasajes más patéticos de la toma de Troya es la brusca apertura del palacio. Virgilio concibió la morada real envuelta en el misterio del cual se rodeaban los reyes orientales. Ningún ojo profano había penetrado nunca en ella. Y he aquí que el hacha del invasor da de repente acceso a una oleada de luz: "Se muestra el interior del palacio, se percibe la larga fila de sala. Se abren los departamentos de Príamo y de los antiguos reyes. Se ven guardias armados ante el umbral. Sin embargo, en la parte más retirada del edificio, reinan los gemidos y un siniestro desorden, las habitaciones vacías retumban a lo lejos con los alaridos de las mujeres que se golpean el pecho. Los gritos suben hasta el esplendor dorado de los astros. Luego las madres temblorosas van de acá apara allá en el inmenso palacio, abrazando los montantes de las puertas, los tienen apretados y los besan." ⁷

Todo contribuye aquí a producir impresión de terror. La escena se dirige a la vez a los ojos, a los oídos, a la sensibilidad, a la imaginación. ¡Qué decorado para los episodios que van a seguir y que tienden sobre todo a provocar la piedad!

La lucha no llegó todavía a la sala del trono, los departamentos reales y la corte interior del palacio. En esta sombra buscaron refugio todas las debilidades. Hécuba, la vieja reina y sus cincuenta hijas y nueras están allí, apretadas en torno de un altar que Virgilio describe sobre el modelo del altar de los Penates y que es, en realidad, el de Zeus Herkeios, "Júpiter guardián del hogar". El viejo rey se une a ellas. Tambaleando, se ha puesto las armas de su juventud. Hécuba lo acoge con un tono de piedad ligeramente desdeñosa que da la nota característica de toda la escena, le hace sentir su impotencia y lo hace

7. *En.* 2, 483-490.

sentar en medio de esta juventud asustada, vuelo de paloma abatido por la tempestad. Adolescencia, vejez, con debilidades que Virgilio gusta de acercar para producir un efecto patético más poderoso.

Entra Pirro, hunde su espada en el cuerpo de uno de los hijos de Príamo ya herido, que ha venido a buscar refugio junto a su padre. Por una especie de resurrección, el viejo rey se yergue con fuerzas renacidas para maldecir “al que mata a los hijos bajo la mirada de su padre”⁸ y recibe a su vez la espada que el hijo de Aquiles le hunde entera en su cuerpo. Así termina a la vez Príamo y la tragedia troyana. La exaltación del viejo rey le aporta la última nota, llena de nobleza y de energía. El telón cae para elevarse inmediatamente sobre un espectáculo digno de la epopeya: una ribera desierta, un gran cuerpo extendido sobre la arena, una cabeza cortada; sin nombre.⁹ ¿Es Pompeyo caído en arena egipcia bajo los golpes de los emisarios de Ptolomeo? ¿Es el dueño orgulloso de los pueblos de Asia? Que el lector decida.

Entre los griegos, la distancia que separaba la comedia de la tragedia era mucho menor de lo que resultó luego cuando las Poéticas se pusieron a decretar la estricta separación de los géneros. Los personajes secundarios, mensajeros, esclavos, aportaban a menudo una nota divertida aun en los pasajes más patéticos de la tragedia. El guardia encargado de alejar toda tentativa de enterramiento del cuerpo de Polinice, en la *Antígona* de Sófocles, dirige a Creón una curiosa arenga en que se mezcla a un cobarde espanto todo el servilismo de un alma de baja alcurnia. La estatuaria, que representó a los grandes dioses en su inmutable serenidad, gustaba de ubicar aquí o allá, por amor a los contrastes y para relajar

8. *En.* 2, 538 y sigs.

9. *En.* 2, 554-558.

a los espectadores, alguna figura secundaria, sátiro, sileno, etcétera. Existía pues aun en la tragedia una tradición cómica, cuyo resorte principal era la mentalidad del esclavo y, en particular, la cobardía que le atribuía tan gustosamente la literatura.

La pendiente esencialmente latina a la que se inclinaba el arte de Virgilio lo disponía a acoger este elemento. Se lo esperaba seguramente en la descripción de los juegos fúnebres celebrados por los troyanos en Sicilia en honor del aniversario de la muerte de Anquises; aunque fúnebres, los juegos están hechos para la diversión de la muchedumbre, deben ofrecer a copa plena el brebaje de la alegría, y esto en interés del muerto mismo, pues la risa, creían los antiguos, alejaba los malos espíritus.

Los juegos sicilianos comienzan con regatas. Los romanos amaban este espectáculo y César, luego Augusto, habían construido en Roma inmensas piletas destinadas a ofrecerlo a la vista del pueblo. Pero en Sicilia no hacían falta aguas artificiales: el mar con su ribera, sus olas orladas por el esplendor del sol, sus horizontes. A lo lejos se veía un escollo: Eneas lo fijó como *meta*, es decir el eje que los competidores, como en las carreras del circo, debían rodear para comenzar el retorno. Este era el punto delicado de la prueba. Si se rasaba la roca demasiado cerca se abreviaba el recorrido, pero se corría el riesgo de engancharse.

Gías iba a la cabeza con su barco. En la angustia de la victoria, grita a su timonel que pase rasando el escollo. El timonel, de más edad y experiencia que el joven propietario de la nave, se mantiene a distancia y el que lo sigue, más atrevido, lo sobrepasa. Entonces Gías, “olvidando su dignidad y la vida de su compañero”,¹⁰ lo aferra y lo arroja al mar. Un

10. *En.* 5, 174.

chapuzón semejante al que suelen ver nuestros ribeños en las regatas modernas; no tiene nada de trágico. Se ve reaparecer al timonel: “Pesado por la edad y por sus vestimentas empapadas, llega a la cima del escollo y se sienta sobre la roca. Los troyanos, que lo vieron caer y nadar, rieron y ríen de nuevo al verlo vomitar de su pecho el agua salada.”¹¹

El timonel es un inferior, y a sus expensas se regocijan los asistentes. También en el caso de los dioses, el poeta logra la comicidad a costa de los inferiores.

Caronte es un simple barquero, pero es un barquero de naturaleza divina. “Era ya viejo, pero de una vejez intacta y verde, la de un dios.”¹² Cuando ve que se acercan a la Estigia dos seres vivientes, Eneas y la Sibila, le vuelven al espíritu una multitud de malos recuerdos. Son los del esclavo que ha probado los azotes por haber descuidado las consignas. Un día transportó a Hércules, que había venido para llevarse a Cerbero y que lo logró, aunque el monstruo, con la cola entre las patas, fuera a refugiarse detrás de la silla de su dueño;¹³ otra vez, recibió en su barca a Teseo y a Pirítoo, y ellos intentaron raptar a la “señora”, *dominam* —Caronte conoce el código de buena educación del esclavo—, sacándola de la habitación de Plutón.¹⁴ Entretanto, la Sibila lo tranquiliza, adaptando su tono al del barquero: que no tema, que Cerbero continúe aterrorizando a los manes con su eterno ladrido; que Proserpina siga siendo castamente fiel a su tío y esposo. La ironía está subrayada por el nombre de *patruus*, “el tío”, uno de los personajes habituales de la tradición cómica. Caronte percibe el ramo de oro entre las manos de Eneas: reconoce que se trata de un favorito de los dioses y

11. *En.* 5, 179-182.

12. *En.* 6, 304.

13. *En.* 6, 395 y sigs.

14. *En.* 6, 397.

para hacerle lugar expulsa de su barca a grandes golpes de remo a las almas que ya habían ocupado su lugar en ella. Adulón de los poderosos, brutal contra los débiles: es la característica del esclavo.

Aunque Mercurio sea uno de los doce olímpicos, sólo aparece en la *Eneida* en el papel de mensajero, y lo hemos visto maltratar a Eneas con una despreocupación digna de Caronte, agregando la injuria a la advertencia de Júpiter. El elemento cómico no es, pues, una nota rara en la epopeya virgiliana.

El tono lírico marca en Virgilio, como en Lucrecio, el interés que el poeta toma en la materia que trata y la emoción que ésta le inspira, una emoción controlada por la más lúcida razón. La regularidad de la composición no le da rienda suelta sino en la medida que le place al autor. Se lo buscaría en vano en los poemas homéricos, que muestran una postura mucho más impersonal que la *Eneida*. El ejemplo de Lucrecio influyó por cierto sobre Virgilio. A veces el movimiento lírico va dando la puntuación del relato y constituye su comentario, como al comienzo del desfile de los héroes en el libro VI, otras el relato mismo se eleva hasta alcanzar el modo lírico y toma los vuelos del entusiasmo, como en la descripción de la batalla de Accio.

Es imposible omitir en esta revista la inspiración de las artes figuradas, cuya huella hemos encontrado tan a menudo en las obras virgilianas. No conocemos bastante la pintura y la escultura antiguas como para saber si en cada ocasión Virgilio sufría la influencia de un modelo determinado. El episodio de Laocoonte está representado en una obra famosa de la estatuaria: la de los tres escultores de Rodas contemporáneo del poeta. Pero también se ignora si se inspiraron en la *Eneida* o la inspiraron. Hay algo, sin embargo, que se halla fuera de duda: a los ojos de Virgilio, la naturaleza aparece ya adaptada a los métodos de las artes

figuradas, reducida a la sobriedad de los elementos esenciales, distribuida en planos, dotada del movimiento general de sus líneas. El medio artístico en el cual él vivía, el aspecto de museo que tenían entonces los monumentos romanos y muchas casas privadas, habían informado tan bien a su ojo que muchos de sus motivos poéticos podrían fácilmente transcribirse con el cincel de un pintor. El final del epilio de Caco constituye un ejemplo de su método. Cuando Hércules arranca el techo de la gruta del bandido sirviéndose de la laja de roca prominente que la domina, lo que impone esta concepción al poeta es la lógica de la escena precisada por una exacta representación imaginativa; tal concepción no sólo satisface plenamente la necesidad de comprensión del lector, sino que evoca ante su mirada líneas accidentadas prestas a perfilarse sobre un horizonte de luz apoyado en la masa sombría de la entrada de la gruta: el cuadro espera la tela.¹⁵

La técnica alejandrina, que ya no domina en la *Eneida*, le presta sin embargo su contribución. La divide en capítulos que rompen la monotonía y dan respiro al lector. Estos capítulos toman muy a menudo, en efecto, la forma de pequeños poemas alejandrinos, epilios, poemas de orígenes, himnos,¹⁶ epigramas,¹⁷ etcétera. El epilio se simplificó, renunció a la complicación del poema de Aristeo y se transformó en una epopeya en miniatura, de dimensiones bien proporcionadas, que da al espíritu el goce de un todo armonioso y completo. Los epilios de Hércules y Caco,¹⁸ de Niso y Euríalo¹⁹ se hallan entre las obras maestras más conocidas de la *Eneida*.

15. *En.* 8, 233 y sigs.

16. *En.* 8, 293 y sigs.

17. *En.* 4, 653-658.

18. *En.* 8, 184 y sigs.

19. *En.*, 176-449.

Los *aitia* o poemas de orígenes se encuentran diseminados por toda la obra, pero especialmente en la parte central, donde la conquista de Italia pone a Eneas en contacto con las leyendas latinas. Hay dos poemas de este tipo en la primera mitad del libro VI, el del cabo Miseno y el del cabo Palinuro. El primero, sobre todo, tiene un encanto exquisito. En torno de la montaña vecina de Nápoles, el mar bate furiosamente los escollos, se agita en innumerables remolinos. Es un mar de naufragio habitado por Caribdis y Escila, monstruos temibles para los marineros, donde mugía sin cesar la caracola de Tritón, ese tocador de cuerno de la tempestad.²⁰ Miseno, que según una cierta leyenda adoptada por Virgilio es el trompeta de la flota de Eneas, extraviado —*demens!* “enloquecido” dice el poeta— con la locura que perdió a Marsias, el rival de Apolo, a Tamiris, el de las Musas, y a tantos otros; Miseno pues provocó a Tritón a la lucha y para desafiarlo, desde lo alto del cabo que cae a plomo sobre el golfo, tocó su trompeta tirrenia: Tritón celoso aferró a su rival y lo sumergió en la ola espumosa entre los escollos, “si es decente —agrega Virgilio ofendido por el papel atribuido al dios— dar fe a un relato tal”. Y Eneas, en lo más alto de la montaña, elevó la tumba del héroe que quedó señalada con sus armas, la trompeta y el remo.²¹

Este breve poema es un delicado modelo de alejandrinismo sobrio, clásico. La materia se halla artísticamente condensada en él, la piedad de Virgilio por el héroe, víctima de su imprudencia y de los celos de los dioses, se expresa allí con reserva y distinción.

Detengamos en este punto nuestras reflexiones, bastante más acá de los límites del arte de Virgilio. En

20. Véase J. Hubaux, “Misène”, *Antiquité classique*, abril de 1933, pág. 135 y sigs.

21. *En.* 6, 232-235.

efecto, una de sus partes más importantes, el estilo, la lengua que él creó en gran parte, escapa al lector moderno. Para penetrarlos habría que hablar latín, pronunciar vocales y consonantes con su sonoridad y su articulación antiguas, dar a la palabra su verdadero cuerpo mediante la pronunciación de la cantidad, del acento tónico, de la intensidad inicial. Distinguir en cada parte la zona del lenguaje empleado, lengua noble, lengua familiar, lengua poética, lenguas técnicas o especiales, arcaísmos, neologismos. A este nivel, nos vemos reducidos a la adivinación, a comparar muy pobremente, muy inexactamente, los procedimientos de los antiguos con los de nuestra poesía moderna, por ejemplo a representarnos que la preferencia dada al verbo simple sobre el verbo compuesto existe en francés como en latín; que el latín reemplazó la construcción preposicional del complemento de fin por una construcción de dativo y que para renovar efectos la poesía francesa extendió a nuevos empleos la preposición “a”. ¿Pero dónde encontraremos en nuestra lengua el equivalente de los empleos tan ricos y flexibles que hace Virgilio del participio medio-pasivo? Vale más, entonces, confesar que nos hallamos ante una puerta cerrada.

Y no hay palabra mágica que la abra. Los gramáticos latinos, que nos transmitieron tantas informaciones falsas y tantas otras poco interesantes en los siglos inmediatamente posteriores a la muerte de Virgilio, no tuvieron la feliz inspiración de analizar entonces, cuando todavía hablaban latín, una frase virgiliana y decirnos por qué aspectos agradó a sus contemporáneos. Los copiosos volúmenes que nos transmitieron encierran sin duda informaciones preciosas, pero la poesía tomó en ellos los tintes del lirio martagón o de la flor de árnica desecados en un herbario de plantas alpestres. Todo es allí desesperadamente gris, y del gris más uniforme. Y sin em-

bargo no podemos acusarlos con exceso, porque después de su muerte habría que esperar alrededor de mil quinientos años, hasta el advenimiento de Chateaubriand para que la crítica literaria adquiriera el sentido de su tarea.

Cualesquiera que sean, por otra parte, los aspectos tan numerosos de la obra virgiliana,²² los elementos que se ofrecían al poeta y que él acogió no sin elección, pero sin idea preconcebida ni exclusivismo decidido, los sistemas de arte que encontraron en la *Eneida* menos su confluencia que su fusión, esta materia tan diversa está dominada por la unidad que Virgilio le impuso, sin forzarla ni deformarla. Cuando Virgilio dejó la Cisalpina para entrar en la corte de Augusto se hallaban en plena rivalidad dos grandes tradiciones y hubiera sido imposible adivinar el porvenir. El *De natura rerum* era la última y magnífica expresión de una tradición puramente romana en la cual el arte brotaba directamente de la emoción, la lengua se abandonaba a su tendencia natural, a la abundancia que Lucrecio y Cicerón —sobre todo el segundo— evocaron de la prolijidad primitiva, hacia los procedimientos específicamente latinos, la aliteración, el juego de los preverbios, el verso sólidamente terminado por una palabra amplia, que el poeta aumentaba de volumen conservándole sílabas desaparecidas al final del período arcaico. Frente a Lucrecio, Catulo —me refiero por lo menos a los poemas no personales— encantó a sus contemporáneos con la liviandad diáfana y la sutileza acariciadora del alexandrinismo. La elección que se haría entonces debía

22. Se podrá consultar sobre esta cuestión el artículo de J. Bayet, "L'expérience sociale de Virgile", *Deucalion*, n° 2, 1947, pág. 197 y sigs., muy buena síntesis del pensamiento virgiliano, cuyo desarrollo directo e ininterrumpido se ilumina con nueva luz en este análisis penetrante.

determinar el porvenir no sólo de la literatura latina, sino de todas las que derivarían de ella.

Virgilio hizo esta elección, o por mejor decir se rehusó a hacerla. Dominando una enorme materia bajo el peso de la cual tantos otros poetas hubieran sucumbido, conduciéndola a la poderosa unidad que hemos tratado de mostrar, recuperar la gravedad del poema largo, proscripto por el alejandrinismo, pero la recuperaba despojada de su pesadez y de su torpeza primitivas. Fundaba el clasicismo, con su aptitud para hacerse vehículo del pensamiento, la nitidez de sus líneas, la seriedad de sus ornamentos. Ni aun Tibulo y Propercio serán continuadores de Catulo. Esta vez había nacido verdaderamente la tradición romana.²³

23. Véase la conclusión concordante de A. Cordier, *Études sur le vocabulaire épique dans l' "Énéide"*, pág. 31.

BIBLIOGRAFÍA

Sobre el conjunto de la vida y la obra de Virgilio:

Historias literarias:

- Bayet, J.: *Littérature latine*, Virgile, pág. 296 y sigs.
Humbert, J.: *Histoire illustrée de la littérature latine*, Virgile, pág. 176 y sigs.
Pichon, R.: *Histoire de la littérature latine*, Virgile, pág. 327 y siguientes.
Bayet, J.: "L'expérience sociale de Virgile", *Deucaliôn*, nº 2, 1947, pág. 197 y sigs.
Constans, L.-A.: "La vie et la carrière poétique de Virgile", *Revue des Cours et Conférences*, 1934, pág. 304 y sigs., 409 y sigs.
Guiard, A.: *Virgile et Victor Hugo*.
D'Hérrouville, P.: *Virgile en France. Le 2e. millénaire de Virgile*. Enseignement chrétien, 1930, pág. 110 y sigs., página 154 y sigs.
Roiron, F.: *Étude sur l'imagination auditive de Virgile*.
Saint-Denis, E. de: *Le rôle de la mer dans la poésie latine*.

Sobre las *Bucólicas*:

- Bayet, J.: "Virgile et les triumvirs 'agris dividundis'", *Revue des Études Latines*, 1928, 6, pág. 271 y sigs.
Carcopino, J.: *Virgile et le mystère de la IV^e églogue*, París, Artisan du Livre, 1930.
Herrmann, L.: *Les masques et les visages dans les "Bucoliques" de Virgile*, Edición de la Revue de l'université de Bruxelles, 1930.

- Hubaux, J.: *Étude de la IV^e églogue de Virgile*, Musée belge, 25, 1923, pág. 225 y sigs.
 — *Le réalisme dans les "Bucoliques" de Virgile*, Liège, Vaillant-Carmanne, 1927.
 — *Les thèmes bucoliques dans la poésie latine*, Bruselas, La-mertín, 1930.
 Norden, E.: *Die Geburt des Kindes*, Leipzig, 1921.

Sobre las *Geórgicas*:

- Bayet, J.: "Les premières 'Géorgiques' de Virgile (39-37 a. C.)", *Revue de Philologie*, 57, 1930, pág. 128 y sigs., 227 y sigs.
 — "L'immortalité astrale d'Auguste", *Revue des Études Latines*, 1939, pág. 141 y sigs.
 Billiard, B.: *L'agriculture dans l'antiquité d'après les "Géorgiques" de Virgile*, París, De Boccard, 1928.
Les "Géorgiques" de Virgile, texto y traducción de R. Billiard, París, Plon.
 Boyancé, P.: "Sur quelques vers de Virgile ('Géorgiques', II, vers 490-492)". *Revue Archéologique*, enero-junio 1927, página 361 y sigs.
 Galletier, E.: "L'éloge de Gallus au IV^e livre des 'Géorgiques'", *Bulletin de l'association G. Budé*, 12, 1926, página 11 y sigs.
 l'Hérrouville, P.: *A la campagne avec Virgile*, París, Belles-Lettres, 1936.
 Willeumier, P.: "Virgile et le vieillard de Tarente", *Revue des Études Latines*, 8, 1930, pág. 325 y sigs.

Sobre la *Eneida*:

- Bellessort, A.: *Virgile, son oeuvre et son temps*, París, Perrin, 1920.
 Boyancé, P.: *Virgile et le destin*, Mélanges Paul Laumonier, 1935, pág. 13 y sigs.
 Carcopino, J.: *Virgile et les origines d'Ostie*, París, De Boccard, 1912.
 Constans, L.-A.: *L'"Énéide" de Virgile*, París, Mellotée.
 Fowler, W. W.: *Vergil's gathering of the clans (Aen. VII)*, Oxford, Blackwell, 1916.
 — *Aeneas at the site of Rome (VIII)*, Oxford, Blackwell, 1919.
 Guillemin, A.: *L'originalité de Virgile*, Belles-Lettres, 1931.

- Heinze, R.: *Vergils epische Technik*, Leipzig, Teubner, 1915.
- Hubaux, J.: "Misène", *Antiquité Classique*, abril 1933, página 135 y sigs.
- Knight, W. F. J.: *Vergil's Troy*, Oxford, Blackwell, 1932.
- Norden E.: *P. Vergilius Maro Aeneis Buch VI*, Leipzig, Teubner, 1926.
- Olivier, F.: *Deux études sur Virgile*, Lausana, 1930.
- Perret, J.: *Les origines de la légende troyenne (281-31)*, París, Belles-Lettres, 1942.

Normas seguidas para la transliteración de palabras en griego

En esta Colección se ha reducido al mínimo absolutamente indispensable el empleo de caracteres griegos, mediante un sistema de transliteración lo menos técnico posible y que puede ser utilizado por cualquier lector de lengua española, aunque desconozca la grafía griega y no tenga experiencia en la transcripción fonética. A la vez se ha pretendido facilitar a quienes pueden acudir a los textos griegos, la localización precisa de las citas.

Un sistema de representación fonética que pretendiera reproducir exactamente (en la medida en que la conocemos científicamente) la articulación del griego antiguo sería complicado y difícil de justificar en nuestro caso. El que hemos elegido simplifica muchos hechos y no está exento de insuficiencias, pero creemos que éstas no son tan graves que impidan al que lo emplea reconstruir la grafía griega o pronunciar las palabras transliteradas según *el modo convencional de leer en voz alta los textos* del griego antiguo, lo que es algo solamente aproximado a la articulación empleada por quienes los escribieron o registraron. Baste recordar que ignoramos, entre otros, hechos tan importantes como la duración absoluta de las vocales, el timbre preciso de algunas de ellas y el justo valor del tono o

acento musical, por no hablar de las diferencias dialectales o de los cambios diacrónicos de la articulación.

Observaciones

1 El signo *ü* lo empleamos para la *u* cuando no forma parte de un diptongo. En cualquier vocal de un diptongo, *¨* indica diéresis.

2 El signo — colocado sobre una vocal, sola o en diptongo, indica que su duración era “larga”. Lo empleamos, salvo razón especial, sólo en las vocales de timbre *e* y *o* “largas”, que en el alfabeto griego tienen un signo (*η, ω*) distinto de la *e* y *o* “breves” (*ε, ο*).

3 Los grupos *āi, ēi, ōi* representan los diptongos griegos con primera vocal larga, que en la mayoría de las ediciones modernas se escriben *α, η, ω*.

4 En los textos griegos se emplean tres signos de “acentuación”, que marcan los distintos tonos o acentos de altura, pero en la pronunciación convencional se articula un solo acento, de *intensidad*, cualquiera que sea el signo de tono. Por esta razón, hemos optado por emplear solamente el acento castellano (*'*). Lo escribimos o no siguiendo las reglas del acento gráfico español. Ejemplos: *pólemos* (*πόλεμος*), *philō* (*φιλῶ*), *dēmos* (*δῆμος*).

5 En los textos griegos el signo de acento se escribe sobre la segunda vocal del diptongo de dos vocales breves (*πολλοί*), pero el tono recaía sobre la primera vocal. Así lo indicamos en nuestra transliteración (*pollói*).

6 El signo \textcircled{v} colocado sobre una vocal inicial no correspondía a ningún fonema (como la *h* española). Por ello no lo transcribimos. En cambio el signo *c* representa una laringal fricativa sorda (*hall* en inglés) y lo representamos con *h*.

7 Utilizamos los mismos signos de puntuación que en español.

<i>Caracteres griegos</i>	<i>Caracteres en la transliteración</i>	<i>Articulación (cuando difiere de la española)</i>
α	a	
β	b	
γ	g	siempre oclusiva sonora, como en <i>guerra</i> , <i>guiso</i>
δ	d	
ε	e	
ζ	z	grupo <i>dz</i> (oclusiva dental y sibilante sonoras)
η	ē	
θ	th	semioclusiva
ι	i	
κ	k	
λ	l	dos <i>l</i> no representan una <i>ll</i> española sino la misma consonante en sílabas distintas (italiano <i>al-lora</i>)
μ	m	
ν	n	
ξ	x	grupo <i>ks</i> (oclusiva palatal y sibilante sordas)
ο	o	
π	p	
ρ, ρ ^c	r	
σ, ς	s	
τ	t	
υ	ü	<i>u</i> francesa o <i>ü</i> alemana
φ	ph	semioclusiva
χ	kh	semioclusiva
ψ	ps	grupo de oclusiva bilabial y sibilante sordas
ω	ō	
Ϝ	w	<i>u</i> consonante (<i>hueso</i>)
	y	el fonema desapareció de la lengua antes de la época histórica. No existió el signo en los alfabetos griegos. Se lo emplea en reconstrucción etimológica: <i>i</i> consonante: (<i>hielo</i>)
c sobre vocal inicial	h	fricativa laringal sorda (inglés <i>hall</i>)

R. A. E. J. P.

Este libro es versión castellana de *Virgile. Poète, artiste et penseur*, publicado en 1951 por Éditions Albin Michel, París, Esta edición ha estado a cargo de Eduardo J. Prieto. Diseño gráfico: Norberto Cóppola.

Copyright © de todas las ediciones en castellano: Editorial Paidós, S. A. I. C. F., Cabildo 2454, Buenos Aires. Todos los derechos reservados. Queda hecho el depósito que previene la ley 11.723. Impreso en la Argentina (Printed in Argentine).

Se terminó de imprimir el día ocho de noviembre de mil novecientos sesenta y ocho en Macagno, Landa y Cía. S. R. L., Bs. As. Rep. Argentina.